



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

**INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS**

DEPARTAMENTO DE ARTES GRÁFICAS

ARTE PASTORIL – Alfabeto Gráfico

Sílvia do Carmo Marcelo Lézico

Orientação: Professor Doutor Paulo Raposo

Co-orientação: Professor João Pancada Correia

Jorge Manuel Esteves da Silva

Mestrado em Ilustração

Área de especialização: *Ilustração Artística*

Trabalho de Projecto

Évora, 2014

Esta dissertação inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS

DEPARTAMENTO DE ARTES GRÁFICAS

ARTE PASTORIL

Alfabeto Gráfico

Sílvia do Carmo Marcelo Lézico

Orientação: Professor Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo

Co-orientação: Professor João Pancada Correia
Jorge Manuel Esteves da Silva

Mestrado em Ilustração

Área de especialização: *Ilustração Artística*

Trabalho de Projecto

Évora, 2014

Esta dissertação inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri

Esta dissertação não contempla o uso do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

“Quem tem vagar, faz colheres”
Provérbio Popular

«Arte pastoril pode bem dizer-se que, entre as manifestações espontâneas da arte popular e da arte rústica, cabe um lugar de primazia às criações realizadas pelos guardadores de gado, algumas das quais, ao mesmo tempo que, revelando superior intuição, mostram por vezes, perfeição de técnica admirável. O pastor, seja de que espécie de gados, vivendo, por via de regra, num grande isolamento, numa vida, por assim dizer contemplativa e em plena natureza, acolhe-se, quando as suas inclinações para ali o puxam, a ocupações de espírito e de inteligência muito para admirar, fazendo-se então poeta, desenhador, pintor, abridor de desenhos e escultor, com a persistência de um beneditino e a resignação de um asceta».

Francisco Lage [et al] - *A Vida e Arte do Povo Português*, p.146.

«Com um processo de trabalho bem simples e um bem escasso ferramental, o artista dos campos, tracejado cuidadosamente o desenho, à mercê da sua fantasia e das suas aptidões, corre sobre ele o corte da navalha de gume e bico afiados, e pouco mais, num labor que, às vezes, leva dias e dias, conforme os vagares deixados livres pelas preocupações e pelas vigílias do pastoreio. (...) E é assim que nos apresenta, nos trabalhos em madeira e entre muitas pequenas cousas de menor aprêço, os variados CHAVÕES ou PINTADEIRAS para marcar e ornamentar, ainda em massa, antes de irem ao forno, muitos dos bolos usados na doçaria doméstica do Alentejo (...) Nos trabalhos em cortiça são de notar os TARROS ou CANADOS, para condução de leite ou de comida, a qual na cortiça se conserva quente muito mais tempo (...) Entre os objectos de chifre, ornamentados, devem salientar-se os AZEITEIROS, para condução do azeite; as CORNAS para tonas e certos temperos; os POLVORINHOS, para a pólvora dos caçadores, etc».

Francisco Lage [et al] - *A Vida e Arte do Povo Português*, p.146.

«Longa seria a enumeração, aliás nunca completa, das manifestações da arte espontânea, tão singela qásei sempre e tão complicada por vezes, da gente humilde, adstrita às labutas da terra portuguesa. (...) Aqui e como fecho, só há que deixar bem fundamente assinaladas as homenagens devidas áquela gente, criadora de riqueza, que, vivendo à margem dos bulícios e das tentações dos grandes e dos pequenos povoados, a vida simples e pura da natureza, guarda dentro do seu peito a fôrça criadora do afecto e do amor a cousas, que bem podem dizer-se trabalhos do espírito e do coração, aquela gente forte e rude, que desde sempre não falta nunca à chamada nas horas incertas em que seja preciso dar à Pátria a fôrça dos seu braço e o sacrifício do seu sangue».

Francisco Lage [et al] - *A Vida e Arte do Povo Português*, p.146.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus ter nascido no Alentejo, onde vivi os primeiros dezoito anos da minha vida e que marcaram profundamente o meu carácter. À Dileydi Florez, pela sua amizade, força, incentivo e positividade. À Maria Champalimaud pela sua persistência e olhar fresco. Ao Professor André Almeida e Sousa por me fazer perder o medo de experimentar. Ao Dr. Paulo Raposo por me mostrar novas formas de pensar o património e as tradições. Ao Professor João Correia por me provar que é possível esticar o tempo. Ao Jorge Silva por me fazer ir mais além. E à Dra. Ana Isabel Marcos por me fazer acreditar.

ÍNDICE

Glossário	08
Resumo	10
Abstract	11
Palavras-Chave/Keywords	12
 Capítulo I – INTRODUÇÃO	 13
1.1. Organização e metodologia de trabalho	14
 CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	 18
2.1. O Portugal e o Alentejo XIX e XX	18
2.1.1. A Vida Rural	20
2.2. O Pastoreio	21
2.3. A Pós Ruralidade	24
2.4. A Arte Popular	26
2.5. Enquadramento Etnográfico em Portugal	29
2.6. Arte e Artesanato	31
 CAPÍTULO III – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL	 35
3.1. A Arte Pastoril	35
3.1.1. Temas Decorativos	42
3.2. A obra de Fernando Galhano	47
 CAPÍTULO IV – PROPOSTA DE LINHA GRÁFICA	 50
4.1. Ponto de Partida	50
4.2. Metodologia de Trabalho	54
4.3. Comunicação com Imagens	64
4.4. Alfabeto Gráfico	65
 Conclusão	 71
 BIBLIOGRAFIA ACTIVA	 72
 BIBLIOGRAFIA PASSIVA	 76
 ANEXOS	 77

GLOSSÁRIO

Antropologia: Ciência que estuda o homem, a sua origem e evolução, os seus caracteres físicos ou psíquicos, as suas tendências sociais, as suas relações com o meio ambiente e que se ocupa igualmente das sociedades humanas e das práticas e produções socialmente adquiridas e transmitidas¹.

Antropólogo: Pessoa que se dedica ao estudo de comunidades humanas, das suas práticas e formas de reprodução social; pessoa que se dedica à antropologia².

Antropomorfismo: 1. culto religioso que confere às divindades a forma de animais. 2. Crença popular que admite a transformação ou metamorfose do homem noutro animal³.

Arte: habilidade ou conhecimento especial, desenvolvido de forma reflectida e com uma finalidade, por oposição a natureza que é espontânea e irreflectida⁴.

Artes gráficas: conjunto de formas de representar figuras, ornatos, letras em superfície plana⁵.

Arte popular: expressão, objecto que é fruto da criação estética de alguém que não tem formação artística escolar. 16. Modo de expressão estética inerente a um determinado estilo pessoal, característico de cada criador⁶.

Artefacto: produto de arte manual ou mecânica, não industrial; objecto manufacturado⁷.

Artesanal: que é próprio de artesão, de quem exerce uma arte manual acentuadamente tradicional e popular⁸.

Artesanato: conjunto de produtos, de cunho acentuadamente tradicional ou popular, resultante da actividade dos artesãos⁹.

Artesão: pessoa que exerce uma arte manual¹⁰.

¹ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, I volume A-F, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p.273.

² Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, 273.

³ Dicionário da Língua Portuguesa, p.3806.

⁴ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.336.

⁵ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.367.

⁶ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.367.

⁷ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.367.

⁸ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.368.

⁹ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.368.

¹⁰ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.368.

Etnografia: Observação no campo, descrição e análise de grupos humanos que visam a reconstituição, tão fiel quanto possível dos diversos aspectos da vida desses grupos (aspecto ecológico, tecnológico, económico, político, jurídico, religioso, familiar, etc.)¹¹

Erudito: 1. Que detém um saber académico, baseado no estudo de fontes históricas, de documentos, de textos; que tem erudição. 2. Que denota esse saber. 3. Que é culto, por oposição a popular¹².

Popular: Que é relativo ao povo; que vem do povo¹³.

Zoomorfismo: 1.culto religioso que dá às divindades formas de animais; 2. metamorfose em animal¹⁴.

¹¹ Cf. PANOF, Michel; PERRIN, Michel, *Dicionário de Etnologia*, p.68.

¹² Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.1477.

¹³ Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, p.2909.

¹⁴ PRIBERAM DICIONÁRIO, [em linha] [citado em 30 de Setembro de 2014 – 10h49m] Disponível em URL: <http://www.priberam.pt>.

RESUMO

A dissertação que se apresenta no âmbito do Mestrado em Ilustração Artística “Arte Pastoril - Alfabeto Gráfico” centrou-se em criar um Alfabeto Gráfico tendo como inspiração a Arte Pastoril, maioritariamente do Alentejo.

Para a concretização e desenvolvimento deste projecto, foi essencial optar por uma metodologia de trabalho baseada na investigação, recolha, selecção e análise de elementos decorativos que compõem peças de Arte Pastoril em Portugal. Estas, caracterizam-se por serem artefactos construídos por pastores, na sua maioria utensílios domésticos utilizados no seu dia-a-dia.

O processo criativo inerente a criação do Alfabeto Gráfico constituído por cinquenta (50) caracteres e ornamentos base, procurou evidenciar a riqueza visual e autenticidade dos elementos decorativos das peças pastoris, que serviram como fonte de inspiração para a criação de uma nova linguagem gráfica¹⁵ que tem como ponto de partida o passado e o património cultural.

Numa fase inicial, foi efectuada uma pesquisa teórica sobre a temática em estudo, da qual se salienta o trabalho realizado pelo autor Fernando Galhano¹⁶ em 1968 e que é a grande referência teórica e visual desta investigação. Paralelamente foi efectuado um levantamento fotográfico às peças de Arte Pastoril expostas no Museu Municipal de Estremoz Professor Joaquim Vermelho e foram realizadas visitas de estudo às peças expostas no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, onde se encontra o maior espólio de Arte Pastoril em Portugal.

Pretendeu-se através da procura da espontaneidade das manifestações artísticas populares, recolher elementos genuínos e identificativos da nossa cultura, para desenvolver um estilo ilustrativo próprio que valorize e cruze desta forma várias áreas: as artes decorativas, a ilustração, o design, a etnografia e o património.

¹⁵ A título de exemplo serão apresentadas (3) três a (5) cinco imagens exemplificativas da linha gráfica desenvolvida a qual fará parte, na sua totalidade, dos conteúdos do catálogo a apresentar ao júri.

¹⁶ Para mais detalhes sobre a vida e obra de Fernando Galhano consultar o catálogo da exposição *Homenagem Fernando Galhano* (1904-1995), Câmara Municipal do Porto, Porto, 2004.

ABSTRACT
«Pastoral Art – Graphic Alfabet»

For the Masters of Artistic Illustration "Pastoral Art - Graphic Alphabet", this dissertation focused on creating a Graphic Alphabet taking as inspiration the Pastoral Art of Alentejo.

For the implementation and development of this project, it was crucial to opt for a working methodology based on the research, collection, selection and analysis of the decorative elements that compose Pastoral Art objects in Portugal. Those are characterised by being artefacts built by shepherds, mostly household items used in daily life.

The creative process intrinsic to the creation of the Graphic Alphabet which consists of fifty (50) characters and base ornaments, aspire to highlight the visual richness and authenticity of the decorative elements of the pastoral objects, which served as a source of inspiration for the creation of a new graphic language that emerges from former times and cultural heritage.

At an early stage, a theoretical research was made on the subject under study, and the noticeable work carried out by the author Fernando Galhano¹⁷ in 1968 became the main theoretical and visual reference of this investigation. Also a photographic survey to the Pastoral Art objects exhibited in the Joaquim Vermelho Museum in Estremoz was carried out in parallel, as well as some study visits to the National Museum of Ethnology in Lisbon, where we can find the largest Pastoral Art booty in Portugal.

The pursuit of spontaneity of popular artistic manifestations aimed to collect genuine elements inherent to our culture in order to develop an illustrative style that could esteem and cross several areas: the decorative arts, illustration, design, ethnography and cultural heritage

¹⁷ For more details about the life and work of Fernando Galhano consult the catalog of the exhibition "*Homenagem Fernando Galhano*" (1904-1995), Câmara Municipal do Porto, Porto, 2004.

PALAVRAS-CHAVE/ KEYWORDS

Arte Pastoril - Pastoral Art

Arte Popular - Folk Art

Alentejo – Alentejo

Ilustração - Illustration

Design - Design

Património – Heritage

Identidade - Identity

CAPÍTULO I INTRODUÇÃO

A identidade cultural, enquanto conjunto de relações e património¹⁸ construídos, oferece costumes e valores a dadas regiões. É através das suas raízes culturais que uma região, um povo, uma família, se revela e se desenvolve no contexto onde está inserido, tendo como base comum costumes e tradições, que demarcam os seus traços únicos e muito próprios. De certa forma, é decorrente deste processo que os especialistas têm vindo a preterir o termo identidade e processo de identificação, revelando assim a capacidade dinâmica, subjectiva e processual da construção de identidade¹⁹.

Através dos tempos as identidades culturais foram-se desenvolvendo em torno do que de mais ímpar oferece cada região, mas também reflectindo cada vez mais influências globalizadas, num mundo cada vez mais desperto ao que o rodeia. Em regiões menos expostas às influências trazidas pelos ventos, as identidades culturais resistiram de algum modo à homogenização, com tradições singulares que se mantêm até aos dias de hoje. No entanto detêm também o poder de influenciar outras civilizações, outras épocas históricas e outros contextos culturais, onde os costumes foram partilhados e adaptados às suas próprias realidades.

Em especial a Arte²⁰, e num contexto mais específico, a Arte Popular, representam uma importante parcela da identidade cultural de um povo, de um conjunto de pessoas que apenas podiam contar com o que a terra e os seus animais lhes providenciavam, marcando profundamente a sua identidade e a da sua região, como é no Alentejo. Tal como a literatura, a música e a religião, que fazem parte de uma identidade cultural mais visível, também a arte tem um peso significativo na identidade cultural dos povos. A arte é, neste enquadramento, um objecto antropológico que transcende o

¹⁸ Cf. “*O património cultural português é constituído por todos os bens materiais e imateriais que, pelo seu reconhecido valor próprio, devem ser considerados como de interesse relevante para a permanência e identidade da cultura portuguesa através do tempo*” in Diário da República - Património Cultural Português - artº I - Princípios fundamentais; Lei nº 13/85 de 6 de Julho de 1985.

¹⁹ HALL, Stuart, DU GAY, Paul, *Questions of Cultural Identity*, p. 13-17.

²⁰ Ver definição em GLOSSÁRIO p. 9.

sentido do “estético” para assumir um papel de algo construído por necessidade e/ou graças a uma interação social em determinado contexto²¹.

Nos últimos anos temos assistido a um movimento de redescoberta do rural, trazendo para a contemporaneidade antigas tradições populares, em que há um reconhecimento do tradicional pela revalorização de um património comum²², como é aliás exemplo disso o presente trabalho.

A Arte Pastoril é uma forma de arte popular que resulta das horas passadas em solidão nos vastos campos pelos guardadores de rebanhos. “Os espaços de solidão percorridos pelos pastores com seus rebanhos, serviram de inspiração para a produção de um diversificado conjunto de peças tais como as cornas, as pintadeiras, as caixas, as colheres, os fechos de coleira, entre tantas outras²³”. Talhadas e esculpidas rusticamente nas matérias que a natureza envolvente oferecia, como a madeira, a cortiça, o osso e o chifre²⁴. Para produzir estas peças os pastores usavam um lápis para delinear os desenhos, canivetes, facas e ainda legas (espécie de lâmina de barbear com a ponta arredondada), que servia para escavar nas diferentes matérias anteriormente referidas²⁵.

Dos muitos artefactos produzidos pelos pastores, salientam-se pela “riqueza da ornamentação, as cornas e os polvorinhos²⁶”, razão pela qual foram sobretudo estas peças que serviram de inspiração para o presente estudo.

1.1. Organização e metodologia do trabalho

Com o presente trabalho pretende-se recolher e analisar os elementos identitários e decorativos que compõem as peças, que são em suma utensílios domésticos utilizados no dia-a-dia dos pastores. A partir do levantamento gráfico efectuado sobre estas peças

²¹ GELL, Alfred, *Art and Agency - An Anthropological Theory*, p. 5-10.

²² CASTRO, Mário Neves de- *Artesanato - medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento da actividade*, p.23.

²³ MUSEU DE ARTE POPULAR MUSEU DE ARTE POPULAR [em linha] URL: <http://www.map.imc-ip.pt>; consultado em 25 de Setembro de 2014 às 13h45.

²⁴ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaías Agrícolas*, p.12-15.

²⁵ MATOS, Hernâni - *Arte Pastoril - Memórias de um coleccionador*, p.12.

²⁶ VIANA, Abel - *Lavores Pastoris*, p.8-9.

procura-se evidenciar a sua riqueza visual e autenticidade como fonte de inspiração para criar uma nova identidade visual que tenha como ponto de partida o passado e o património cultural.

Após este estudo e análise, pretendeu-se desenvolver um estilo ilustrativo próprio que valorize e cruze desta forma várias áreas: as artes decorativas, a ilustração, a etnografia e o património. E mostre assim novas formas de ilustração enriquecendo a linguagem enquanto ilustradora e designer da mestrandia. Propõe-se então, e também, o desenvolvimento de um conjunto de símbolos que constituam um Alfabeto Gráfico a partir dos ornamentos das peças de Arte Pastoril, com particular atenção ao levantamento gráfico²⁷ elaborado por Fernando Galhano²⁸ (1904-1995), importante investigador e desenhador etnográfico.

Este trabalho terá como metodologias a pesquisa e revisão bibliográfica, e em simultâneo a recolha fotográfica em museus nacionais de Arte Popular como o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, e o Museu Municipal de Estremoz/Professor Joaquim Vermelho, em Estremoz. É através de uma sensibilidade artística ainda em construção que será debruçada a produção da linha gráfica²⁹ proposta, recorrendo a técnicas mistas como guache sobre papel, com lápis de cor e grafite. Numa segunda etapa será feita uma escolha gráfica e posterior tratamento digital dos símbolos, que irão constituir o “Alfabeto Gráfico de Arte Pastoril”. Por fim e com base nos símbolos já definidos, serão desenvolvidas diferentes abordagens gráficas.

A totalidade dos conteúdos do Alfabeto Gráfico, bem como as imagens finais das linhas gráficas desenvolvidas, serão apresentadas ao júri em suporte físico - um catálogo de imagens.

A título de exemplo só se apresentam mínimo (3) três e máximo (5) cinco imagens exemplificativas da linha gráfica desenvolvida a qual fará parte, na sua totalidade, dos conteúdos do catálogo a apresentar ao júri. Na parte dedicada aos anexos, estão todas

²⁷ ver ANEXOS, fig. 60 a 84.

²⁸ Para mais detalhes sobre a vida e obra de Fernando Galhano consultar o catálogo da exposição *Homenagem Fernando Galhano* (1904-1995), Câmara Municipal do Porto, Porto, 2004.

²⁹ A título de exemplo serão apresentadas (3) três a (5) cinco imagens exemplificativas da linha gráfica desenvolvida a qual fará parte, na sua totalidade, dos conteúdos do catálogo a apresentar ao júri.

as imagens relevantes para o presente trabalho na forma de: fotografias, desenhos do autor Fernando Galhano, esboços preliminares, experiências artísticas e desenhos finais .

Deste modo, este trabalho está dividido em capítulos e terá uma grande sustentação gráfica, apresentada em ANEXOS.

No capítulo que se segue à introdução e apresentação da metodologia, será feito um enquadramento histórico de Portugal e do Alentejo nos séculos XIX e XX, essencial para uma contextualização do trabalho por representarem séculos de grandes revoluções políticas, económicas e sociais que ditaram os destinos do país. A intensidade e profundidade das mudanças ocorridas nestes séculos alteraram por completo as diversas formas de viver que até então se tinham consolidado. Em especial, e contextualizado neste trabalho, a vida rural acompanhou de perto as diversas tendências populacionais, quase exclusivamente de abandono das zonas agrárias, e conviveu - de muito perto - com o nascimento da consciência industrial em Portugal. Neste enquadramento, existe também espaço para uma pequena análise do que é o pastoreio, logo seguida de uma abordagem sobre a Pós-Ruralidade³⁰ em Portugal e a Arte Popular³¹.

A Pós-Ruralidade em Portugal foi o processo de desruralização de zonas agrárias do interior do país, que ocorreu, na sua maior expressão, na segunda metade do século XX. Através deste foi possível cristalizar tradições - e regiões -, dando origem a uma cada vez maior consciência antropológica do interior do país, acompanhada pela significativa influência cultural da Arte Popular.

³⁰ Sobre a PÓS-RURALIDADE foram consultados: SILVA, Luís - *Contributo para o estudo da pós ruralidade em Portugal*, Arquivos da Memória, Outro país - Novos olhares, terrenos clássicos, nº4 (Nova Série), 2008. DIAS, José António B. Fernandes - *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*, Etnográfica, Vol. V(1), 2001. RAPOSO, Paulo - *Os Invernos da Pós-Ruralidade no Nordeste Transmontano: Festividades Emancipadas*; 2011, 5f. LEAL, João - *Usos da Ruralidade*; Etnográfica, vol.11 (1) | 2007, p. 57-62.

³¹ Sobre a ARTE POPULAR foram consultados: LEAL, João - *Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Virgílio Correia e Ernesto de Sousa*; Etnográfica, Vol. VI (2), 2002, p.251-280. LEAL, João - *Da arte popular às culturas populares híbridas*, Etnográfica, vol.13 (2) | 2009, p.472-476.

O terceiro capítulo tem como principal foco um enquadramento conceptual, que junta a Arte Pastoril³² e uma breve análise da impriscindível obra de Fernando Galhano, pintor, desenhador etnográfico e investigador. Uma abordagem à Arte Pastoril permite recuar aos *pastores de antigamente* e entender o seu modo de vida.

Por sua vez, o quarto e último capítulo antes das conclusões, é exclusivamente dedicado à apresentação da linha gráfica que se propõe apresentar.

O resultado desta investigação constitui um registo gráfico sobre a Arte Pastoril, que permanecerá como um estudo em permanente construção, devido à sua complexidade e riqueza.

³² Sobre a ARTE PASTORIL foram consultados: . GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural, Lisboa, 1968. DE SOUSA, Tude – *Pastoreio e Arte Pastoril: Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa. DIAS, Jorge – *Aspectos da Vida Pastoril em Portugal* – separata da “Revista de Etnografia”, volume IV, tomo 2, Porto, 8, 1965. VIANA, Abel – *Lavores Pastoris*; Mensário das Casas do Povo, Lisboa, VII, 73, 1952. DE VASCONCELLOS, José Leite – *Polvorinho Artístico*, Boletim de Etnografia, Lisboa, 1, 1920. CORREIA, Vergílio, *Etnografia Artística Portuguesa* – A Terra Portuguesa, Barcelos, 1937.

CAPÍTULO II

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

2.1.

O Portugal e o Alentejo dos séculos XIX e XX

A viragem para a era contemporânea, os séculos XIX e XX, em Portugal representaram marcos históricos de diferentes índoles, com profundas e estruturantes alterações políticas, económicas, financeiras e sociais, determinantes para o futuro de um país marcadamente rural.

O início do século XIX é marcado por concretizadas ameaças de invasões francesas, inseridas nas chamadas Guerras Napoleónicas, culminando com a saída da corte para o Brasil, deixando para trás um país pobre e à mercê de ascensores políticos, portugueses e estrangeiros. Como consequência, em território nacional nasceu uma consciência liberal, um processo político apoiado em ideais que visavam pôr termo ao Antigo Regime, em linha com a Revolução Francesa e movimentações políticas no resto da Europa³³. A instabilidade política e governativa desencadeada por estes ideais regenerativos marcou profundamente a monarquia, regressada em circunstâncias frágeis do Brasil em 1821, e obrigada a jurar uma nova ordem constitucional³⁴ que alterou em definitivo a forma de governação do país e iniciou uma longa guerra entre liberais e absolutistas. Esta ficou marcada pela diversidade de ideias e movimentos³⁵, que conduziu os seguintes anos do século XIX a uma mais marcada instabilidade governativa, com profundas consequências económicas, financeiras e sociais, acompanhada por um cada vez maior desvínculo da Igreja do Estado, e vice-versa, e de novas ideias de organização do império.

É em princípios deste século que começam a existir preocupações em manter o sector primário da economia - a agricultura - íntegro, baseado num aumento da produção e na

³³ ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu de - “As invasões francesas e a afirmação das ideias liberais” in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 22-55.

³⁴ Que deu origem à Constituição de 1822, que criou uma monarquia constitucional em Portugal.

³⁵ Como o Cartismo - adeptos da Carta Constitucional de 1826 -, o Setembrismo - apoiantes da Revolução de Setembro de 1836 que pretendia definir um novo texto constitucional (e que deu origem à Constituição de 1838) -, e o Cabralismo - apoiado em Costa Cabral, que pretendia o regresso à Carta Constitucional de 1826.

sua produtividade³⁶, em especial depois das invasões francesas que deixaram “campos e sementeiras destruídos, estábulos desfalcados e celeiros vazios”³⁷, tornando urgente voltar a lançar as sementes à terra e reconstruir as abegoarias³⁸. Ao mesmo tempo combatia-se, fruto da Revolução de 1820, o regime de repartição da produção e propriedade agrícola pelos grupos sociais tradicionais (nobreza e clero) e o regime de tributação do reino, abrindo espaço para necessárias mudanças nas estruturas agrárias³⁹, que a Lei dos Forais de Julho de 1822 apenas complexificou. Apenas a meio do século, com a paz da Regeneração estabelecida, foi possível viver anos de expansão agrícola, apoiada em novas técnicas agrícolas que permitiram elevar os valores de plantação e de efectiva produção, acompanhadas de ritmos de exportação bastante favoráveis⁴⁰.

A passagem para o século XX foi marcada por profundas alterações políticas, sociais e económicas. O fim da monarquia e a implantação de uma Primeira República ditaram o fim de uma instituição política quase milenar, e a instauração um regime político muitíssimo frágil e permeável. Por sua vez, este novo modelo político criou o espaço e oportunidades necessários à instauração de um regime de cariz ditatorial, com consequências duradouras para o país.

Acompanhando as políticas governamentais, o Estado Novo caracteriza-se, numa primeira fase, pela industrialização, assentes em novas e emergentes indústrias, suportadas por uma classe operária precária, mas absolutamente crucial para a reabilitação económica e financeira do país. É a partir dos anos 30 que se instaura, de facto, um regime político e institucional muito marcados, acompanhadas de bem definidas políticas internas e externas, que se mantiveram firmes até ao desmembramento do regime. Apenas anos mais tarde, já em clima de pós-Guerra Colonial, a agricultura volta a ganhar peso na estrutura do Estado Novo, tendo inclusivamente um importante papel na sua propaganda.

³⁶ VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida - “Agricultura e Mundo Rural: Tradicionalismos e Inovações” in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 279.

³⁷ VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida – *idem, ibidem*, p. 280.

³⁸ VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida – *idem, ibidem*, p. 280.

³⁹ VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida – *idem, ibidem*, p. 280.

⁴⁰ VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida – *idem, ibidem*, p. 284-286.

Depois de anos de discussão sobre política agrícola, a década de 1950 estreia-se com os Planos de Fomento, integrados no que ficou conhecido como a *reforma agrária* do Estado Novo, que tentou melhorar “a mais formosa das herdades”⁴¹.

Os Planos de Fomento (1953-58; 1959-64 e 1968-73), em especial o Primeiro e o Segundo, tinham como linhas principais referentes à agricultura a modernização e industrialização do país, assentes na hidráulica agrícola⁴², no povoamento florestal e na reorganização agrária⁴³. De entre estas, o facto mais inovador prendia-se com a hidráulica agrícola, que na verdade consistia num “plano de rega do Alentejo”⁴⁴ que seria em grande parte cumprido. No entanto, os Planos de Fomento pretendiam vingar num país onde a agricultura não “consequ[ia] enfrentar as exigências crescentes do consumo interno e da exportação [...] [pelas] baixas produções unitárias”⁴⁵, como consequência dos “processos técnicos pouco aperfeiçoados”⁴⁶ e, por falta de efectivas implementações por consequentes revisões em diversos órgãos de governação terminaram “de forma inglória” a reforma agrária, num país já essencialmente dominado por grandes grupos industriais.

2.1.1. A Vida Rural

Até ao final do século XIX, Portugal é ainda um país predominantemente rural apesar do crescimento populacional registado nos centros urbanos, em especial Lisboa e Porto. Em significativo contraste com outros países europeus, mais de dois terços da população reside em localidades com menos de 2000 habitantes, sendo por isso caracterizado como um país de índole rural em toda a sua extensão: “nas suas estruturas, nos seus comportamentos, nos seus ritmos, na sua população”⁴⁷.

⁴¹ REBELO, José Pequito - *La Conférence de Londres en la crise mondiale*, p. 136.

⁴² Referente ao método de rega dos campos.

⁴³ Referente à reforma das estruturas fundiárias com especial atenção à construção de empresas agrícolas de dimensão familiar, por serem mais sustentáveis.

⁴⁴ ROSAS, Fernando - “As Mudanças Invisíveis do “Pós-Guerra””, in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 388.

⁴⁵ ROSAS, Fernando - *idem, ibidem*, p. 386.

⁴⁶ ROSAS, Fernando - *idem, ibidem* p. 386.

⁴⁷ VAQUINHAS, Irene Maria - “O Campesinato” in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 411.

Apesar de tudo, o campesinato dos séculos XIX e XX sofreu grandes mudanças que acompanharam as grandes ebulições vindas dos centros urbanos. A vida rural caracteriza-se por uma "evolução muito lenta, a ritmos diferentes, conforme as regiões, e por uma grande heterogeneidade em termos sociais"⁴⁸.

A viragem para o século XX trouxe consigo grandes alterações na paisagem agrícola do país. É estimado que, no final dos anos 30, a superfície agrícola representasse cerca de 38% da superfície total do continente⁴⁹. A vida rural caracterizava-se, continuamente, num estilo de vida muito pobre, em muitos casos levado ao limite da sobrevivência, e numa constante busca de fontes de rendimento. Foi ainda instaurado um regime de semi-proletariado, em que os trabalhadores ficavam vinculados ao patrão e à terra ou fábricas, impedindo a fuga para as grandes cidades⁵⁰, onde a indústria prosperava a todo o vapor, mas onde as condições operárias se aproximavam das rurais.

Em 1950, a agricultura representava 33.5% da riqueza nacional, contra os 31.7% da indústria⁵¹. Os Planos de Fomento representaram uma significativa tentativa de articulação entre as duas realidades, não conseguindo contudo contrariar a corrente industrial entretanto instalada em Portugal. No entanto, para além deste crescimento industrial, mais marcado no litoral centro e norte, o país continuou assente em dinâmicas de exploração agrícolas, essencialmente de dimensão familiar, maioritariamente por causa da grande diminuição da massa assalariada que partiu do campo para a cidade em busca de novas oportunidades e condições de trabalho⁵². É o mesmo que dizer que, assim, “num mundo rural sem reforma agrária, as mudanças que ocorrem são essencialmente as decorrentes da lenta erosão originadas pelo êxodo rural e pelo desinvestimento”⁵³.

É desta forma que o mundo e a vida rural se tornam realidades cada vez mais esquecidas e afastadas das novas realidades, criando eles próprios os seus próprios ritmos, ditados pela terra.

⁴⁸ VAQUINHAS, Irene Maria - "O Campesinato" in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 410.

⁴⁹ ROSAS, Fernando - "A "Grei Agrária", in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 36.

⁵⁰ ROSAS, Fernando - "A "Grei Agrária", in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 42.

⁵¹ ROSAS, Fernando – *idem, ibidem*, p. 383.

⁵² ROSAS, Fernando –*idem, ibidem*, p. 379.

⁵³ ROSAS, Fernando – *idem, ibidem*, p. 379.

2.2.

O Pastoreio

O pastoreio deriva da actividade rural de criação e domesticação de animais, e por isso é entendida como a deslocação dirigida de gado pelos pastores rumo a terras onde abunde o pasto⁵⁴. Sendo uma actividade milenar, que atravessa civilizações, está profundamente enraizada na identidade cultural dos habitantes de zonas rurais, até porque, muitas vezes, dela dependem para sobreviver e, não sendo hoje uma actividade de topo na escala da economia nacional, tem ainda grande importância em zonas do interior.

A personagem central nesta actividade é o pastor. Os pastores são, regra geral, os donos do gado, sendo este um cargo hereditário⁵⁵. É também, maioritariamente, uma profissão de homens, que no passado não tinham uma faixa etária definida, indo “dos 12 anos em diante⁵⁶”. O seu modo de vida era humilde mas austero, e implicava uma resistência física muito grande, o que obrigou a uma significativa adaptação aos seus ritmos e compassos. O vestuário dos pastores era por isso simples mas adaptado à sua actividade, na sua grande maioria composto por jaquetas, camisolas e barretes. No dia-a-dia o pastor vestia comumente dois pares de calças, um dos quais de pele de ovelha - chamadas *safões*⁵⁷ -, uma “alva camisola de pano, e um chapéu *abeiro* ou uma *barreta* tecida de lã castanha ou preta, que tem suspensa da parte superior uma borla⁵⁸”. O pastor era também facilmente identificável pela sua bengala, chamada de “*entortadeira*, por ter uma volta”, e *manhosa*, por ir pendurada no braço, “sem prestar serviço⁵⁹”, pelo cajado, e ainda pelo saio, uma “espécie de capote alentejano, feito de burel⁶⁰”.

⁵⁴ PEIXOTO, Rocha - *Etnografia Portuguesa: Obra Completa*, p. 466.

⁵⁵ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 477.

⁵⁶ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 477.

⁵⁷ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 479.

⁵⁸ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 489.

⁵⁹ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 471.

⁶⁰ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 477.



Fig. 1 - Pastor alentejano (década de 1950)⁶¹

De uma forma geral, a vida pastoril era também caracterizada pela sua simplicidade genuína. Os pastores viviam em “casas cobertas de colmo”, com “um andar para habitação [e] [...] um rés-do-chão para o curral, onde recolhe o gado”⁶². A base da alimentação era a carne, que incluía porco, cabrito, carneiro e vaca, mas também pão de milho e de centeio⁶³.

Durante as longas horas de pastoreio, os pastores acompanham o ritmo lento do seu gado, assobiando, cantando e improvisando versos. É nestas horas que confeccionam objectos de seu uso corrente, como “tamancos (chancas), abarcas (paus com tiras de cabedal por cima para prender nos pés) e colheres (cuncas)”⁶⁴. Desta prática nasceu um novo tipo de arte, uma arte utilitária para peças usadas no dia-a-dia mas minuciosamente trabalhadas, impulsionada pelas mãos rudes de quem trabalha o campo e conhece os animais como ninguém a qual se designa por arte pastoril, que é a sustentação teórica e visual deste trabalho.

⁶¹ Imagem retirada de HISTÓRIA ARTES E IMAGEM [em linha] URL: <http://flama-unex.blogspot.pt>, consultada a 18 Setembro de 2014, às 12h40m.

⁶² PEIXOTO, Rocha - *Etnografia Portuguesa: Obra Completa*, p. 476.

⁶³ PEIXOTO, Rocha – *idem, ibidem*, p. 478.

⁶⁴ PEIXOTO, Rocha - *idem, ibidem*, p. 478.

2.3.

A Pós Ruralidade em Portugal

*“É tão grande o Alentejo, tanta terra abandonada!
A terra é que dá o pão, para bem desta nação -
devia ser cultivada”.*
in *É tão grande o Alentejo* - Música Tradicional Alentejana

O processo de desruralização de Portugal iniciou-se por volta de 1960, tendo causado uma desaceleração no desenvolvimento sócio-económico do país, ainda hoje patente. Esta tem sido combatida desde a década de 1980, com a integração de Portugal na União Europeia, através da implementação de políticas de incentivo ao desenvolvimento de regiões rurais (através da criação de museus locais, unidades de turismo rural, reabilitação de património edificado, recuperação de aldeias e valorização de sítios arqueológicos)⁶⁵.

Segundo Luís Silva, o êxodo rural - uma das maiores causas da desruralização - deve-se a três factores: a perda demográfica, a perda da importância da agricultura na economia e na sociedade portuguesa a partir da segunda metade do século XX, e a perda do desenvolvimento turístico⁶⁶. Este abandono das áreas rurais traduz-se no envelhecimento da população residente e na migração dos mais novos, em serviços que deixam de existir e na consequente degradação do património⁶⁷. Com a identificação desta problemática é reconhecível uma tentativa de *resgatar* estas zonas, de forma a colmatar as desigualdades entre o mundo urbano e rural, apesar de o desenvolvimento das cidades ter sido consolidado em prol da desertificação das zonas rurais.

Também inerente à pós-ruralidade⁶⁸ existe um outro conceito que influenciou a desertificação das zonas rurais: a cristalização e objectificação⁶⁹ dos costumes e

⁶⁵ SILVA, Luís - “Contributo para o estudo da pós ruralidade em Portugal” in *Arquivos da Memória, Outro país - Novos olhares, terrenos clássicos*, p. 20-21;

⁶⁶ SILVA, Luís – *idem, ibidem*, p. 6-7.

⁶⁷ Conceito definido no capítulo subsequente.

⁶⁸ Sobre a PÓS-RURALIDADE foram consultados: RAPOSO, Paulo - “Os Invernos da Pós-ruralidade no Nordeste Transmontano: festividades emancipadas” in *Colóquio Festas do Ciclo de Inverno no Nordeste de Portugal*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. LEAL, João - Usos da Ruralidade: apresentação; *Etnográfica*, n.º 11 (1): 57-62. SILVA, Luís - “Contributo para o estudo da pós ruralidade em Portugal” in *Arquivos da Memória, Outro país - Novos olhares, terrenos clássicos*; n.º 4 (Nova Série), 2008.

tradições. Este factor, no entanto, permitiu que se abrisse espaço ao turismo, tornando esses mesmos costumes e tradições em algo patrimoniável⁷⁰. Testemunhamos, contudo, através destes novos fenómenos de revitalização e de (re)invenção das tradições, um “sufocar” das mesmas, em que por falta da devida contextualização, aparentam estar alienadas “*dos seus mais profundos sentidos metafóricos e simbólicos singulares*”⁷¹, ou seja, de todo o contexto urbano que se desenrola à sua volta.

Paulo Raposo refere a obra *O Espectador Emancipado* de Jacques Rancière para explicar um novo conceito actualizando o famoso paradoxo de Diderot⁷² - o paradoxo do espectador. Este denota a capacidade do observador de um espectáculo ser ele próprio parte do espectáculo, e não somente um agente passivo, uma vez que acrescenta, multiplica e confere sentidos ao que está a viver a partir dos seus imaginários pessoais⁷³. Partindo desta ideia e deste novo paradoxo, Paulo Raposo traça um paralelismo com as tradições, dizendo que também estas se emanciparam, “no sentido em que não são espectadoras passivas das textualizações etnográficas que etnógrafos ou cineastas delas fizeram”⁷⁴. Não só porque estas já se tornaram uma mistura de memórias, mas também porque quem as vê e ouve, de certo modo, as acrescenta. Desta hibridez resulta a recriação popular, em que se misturam novos olhares sobre as tradições, como acrescenta João Leal⁷⁵.

Assim, o processo de pós-ruralização em Portugal teve um impacto significativo na “produção antropológica portuguesa”⁷⁶. Através desta surgiram novas formas de gerir “a herança ruralista da antropologia portuguesa”⁷⁷ que se desenvolveu através da pesquisa da “ruralidade e da cultura popular”⁷⁸, construindo a partir desse estudo linguagens próprias. Esta abordagem mostra-nos como as áreas rurais não são tão

⁶⁹ Conceito introduzido por Richard Handler, em inglês “objectification”, tendo depois sido adoptado em português por vários autores, João Leal, Luís Silva e Paulo Raposo, por exemplo.

⁷⁰ SILVA, Luís – *idem, ibidem*, p. 20.

⁷¹ RAPOSO, Paulo - *Os Invernos da Pós-ruralidade no Nordeste Transmontano: festividades emancipadas*, f.3.

⁷² Referente ao famoso “Paradoxo do Espectador” de Denis Diderot escrito no final do século XVIII, que diz que o teatro deveria espelhar a vida real, e não de uma forma antiquada como se fazia até então.

⁷³ RAPOSO, Paulo – *idem, ibidem*, f.4.

⁷⁴ RAPOSO, Paulo – *idem, ibidem*, f.4.

⁷⁵ LEAL, João - *Da arte popular as culturas populares híbridas*, f.3.

⁷⁶ LEAL, João – *idem, ibidem*, f.3.

⁷⁷ LEAL, João – *idem, ibidem*, f.3.

⁷⁸ LEAL, João – *idem, ibidem*, f.3.

somente lugares de memória visitáveis, mas também alvo de projectos de recriação e refolclorização, e onde ainda existe espaço para prestar a devida homenagem às raízes e tradições⁷⁹.

2.4.

A Arte Popular

“O povo ainda é hoje o nosso maior artista”.

Joaquim de Vasconcelos, *Espécimes de Arte Popular Alentejana*, p. 133.

O termo “popular” é ambíguo e quase tão indefinível quanto a própria arte. Ao associarmos estes dois termos, as definições “confundem-se com arte de massas, artes primitivas, artesanato e folclore, com os quais não obstante as semelhanças nem sempre se podem identificar⁸⁰”. E se noutras épocas o termo “povo” era facilmente atribuído a um “grupo social definido⁸¹”, actualmente esse termo é muito mais abrangente o que resulta numa massificação da sua arte⁸².

A Arte Popular é, por definição, uma expressão de arte que pertence e caracteriza um povo, e que assenta as suas raízes na cultura popular e social⁸³. Neste contexto, o artesão é então responsável por todo o processo de produção do artefacto⁸⁴ - desde a transformação da matéria prima ao produto final, que é apenas um resultado da sua imaginação, inspiração e talento.

Deste modo a Arte Popular é composta por uma imensidão de estilos pessoais, característicos de cada artesão, sendo muito pouco permeável a influências externas, impondo-se “pela sinceridade, embora ingénua e pueril, tantas vezes⁸⁵”. É, contudo, significativamente influenciada pelas condições de vida do povo, mas também “pelo aspecto da região, o clima e a própria natureza⁸⁶”.

⁷⁹ LEAL, João – *Da arte popular as culturas populares híbridas*, f.3.

⁸⁰ SALDANHA, Nuno - *Arte Popular, arte erudita e multiculturalidade: influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa*, p. 106.

⁸¹ SALDANHA, Nuno – *idem, ibidem*, p. 106.

⁸² SALDANHA, Nuno - *idem, ibidem*, p. 106.

⁸³ VERBO, *A Arte Popular em Portugal*, p.5.

⁸⁴ ver definição em GLOSSÁRIO, p. 8.

⁸⁵ LUCENA, Armando, *Arte Popular: Usos e Costumes Portugueses*, p. 15.

⁸⁶ LUCENA, Armando – *idem, ibidem*, p. 77.

A Arte Popular, enquanto expressão de um povo, marca então presença no “tesouro artístico⁸⁷” de um país, tendo “guarida nos museus”, representando uma “sinceridade de expressão que timbra as mais pequenas obras do [...] povo⁸⁸”.

A revolução tecnológica industrial, com os seus cada vez mais apurados sistemas de produção massificada, representaram uma séria ameaça ao artesanato e ao folclore. Desenvolveram-se então movimentos reaccionários à revolução, como o movimento Arts & Crafts⁸⁹. Este movimento desenvolveu-se entre 1880 e 1913 em Inglaterra, defendendo o artesanato criativo como alternativa à mecanização e produção em massa e ainda a uniformização das designações de *artista* e *artesão*, que mais tarde faria coincidir com a imagem de designer. Apesar da sua efémera existência, influenciou o movimento francês da *art nouveau* e é ainda considerado como uma das raízes do modernismo no design gráfico⁹⁰.

Tomás Maldonado considera o Arts & Crafts como uma importante influência para o surgimento posterior da Bauhaus que, tal como os ingleses do século XIX, também acreditavam que o ensino e a produção (do design) deveria ser estruturado em pequenas comunidades de artesãos-artistas, sob a orientação de um ou mais mestres. A Bauhaus previa, assim, a produção de objectos confeccionados e adquiridos por poucos, nos quais a assinatura do artesão tem um valor simbólico fundamental. De forma ampla, a Bauhaus herda a reacção gerada no movimento de Morris contra a produtividade anónima dos objectos da revolução industrial, dando um significado cada vez maior à Arte Popular⁹¹.

A Arte Popular também tem fenómenos de contaminação cultural, como é por exemplo o caso da última ceia de Leonardo Da Vinci, que se encontra reproduzida em variadíssimos materiais⁹². Mais recentemente, nos anos 50 e 60 do século XX, o

⁸⁷ LUCENA, Armando – *Arte Popular: Usos e Costumes Portugueses*, p. 17.

⁸⁸ LUCENA, Armando – *idem, ibidem*, p. 17.

⁸⁹ SALDANHA, Nuno – *Arte Popular, arte erudita e multiculturalidade: influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa*, p. 111.

⁹⁰ MALDONADO, Tomás – *Design Industria*, p. 35.

⁹¹ MALDONADO, Tomás – *idem, ibidem*, p. 36.

⁹² SALDANHA, Nuno – *idem, ibidem*, p. 114.

melhor exemplo deste tipo de apropriação e de interculturalidade, está presente na Pop Art, que se desenvolve em Inglaterra e nos Estados Unidos.

Também a chamada *Arte Erudita*⁹³ tem sido permeável ao imaginário popular, tendo inclusivamente uma tradição de “apropriação de imagens, formas e produtos precedentes das culturas populares⁹⁴”, tanto nas artes plásticas como na música⁹⁵.

Em Portugal a Arte Popular conhece, ainda hoje, alguns desenvolvimentos ou reinterpretações, do qual a obra de Joana Vasconcelos é um claro exemplo (Fig. 2). A sua obra teve o mérito de ter contribuído para diluir as distinções entre *arte erudita* e *arte popular*, pela produção de peças originais e únicas, fruto da vivência urbana⁹⁶.



Fig. 2. Coração Independente de Joana Vasconcelos⁹⁷

⁹³ ver definição em GLOSSÁRIO, p. 9.

⁹⁴ LUCENA, Armando – *Arte Popular: Usos e Costumes Portugueses*, p. 111.

⁹⁵ Tendo como maiores exemplos Marc Chagall, Paul Gauguin e Constantin Brancusi e na música Béla Bartók e Igor Stravinsky - LUCENA, Armando, *idem*, p. 111.

⁹⁶ CASTRO, Mário Neves de - *Artesanato - medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento de actividade*, p. 23.

⁹⁷ *Coração Independente Dourado* apresenta-se sob a forma de um enorme coração de Viana, peça icónica da filigrana portuguesa, preenchido com talheres de plástico. In JOANA VASCONCELOS [em linha] URL: <http://www.joanavasconcelos.com>, consultado em 10 Setembro de 2014 às 20h38m.

2.5.

Enquadramento Etnográfico em Portugal

“A Etnografia seria a ciência que descreve os usos e costumes dos povos. Constitui nada menos do que o registo de factos observados durante o trabalho de campo. É puramente descritiva, pois representa um momento da Etnologia, que é a ciência propriamente dita e onde surgem as comparações, as relações, as tipologias, etc”.

Lima [et al], 1981, p.29.

É neste ténue limiar entre Arte⁹⁸, Etnologia⁹⁹ e Etnografia¹⁰⁰ que é possível estudar, como um todo, tudo aquilo que representa a arte de e feita por um povo.

Ainda no cenário português, é com a morte de Leite de Vasconcelos que se desencadeia um processo de enaltecimento de antepassados da etnografia portuguesa. Com o desaparecimento da última figura da “galeria de notáveis”¹⁰¹, da qual, para além de Vasconcelos, fazem parte Virgílio Correia e Rocha Peixoto por exemplo, inicia-se uma reflexão sobre os rumos tomados na etnografia¹⁰². Desta reflexão conclui-se que esta geração foi “pioneira, eclética, militante, (...) aberta às ideias que circulavam no exterior”¹⁰³.

Com a criação do Museu de Etnologia, em 1893, por iniciativa de José Leite de Vasconcelos, apelidado de “marco decisivo” na “vertente cultural” do País, é segundo Leal (1995) apud Branco (1999), uma “diferenciação ideológica” que se fazia sentir na “viragem para novecentos”, ou seja, “o aparecimento dum pensamento burguês”, construído a partir do popular e da sua função cívica mas “distanciando-se das massas trabalhadoras urbanas e rurais por uma atitude de apropriação selectiva no plano cultural”¹⁰⁴.

⁹⁸ ver definição em GLOSSÁRIO p. 8.

⁹⁹ ver definição em GLOSSÁRIO p. 8.

¹⁰⁰ ver definição em GLOSSÁRIO p. 8.

¹⁰¹ sobre o tema “GALERIA DE NOTÁVEIS” foram consultados: LEAL, João - *Metamorfoses da Arte Popular*: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto Sousa; *Etnográfica*, Vol. VI (2), 2002, pp. 251-280. BRANCO, Jorge Freitas - *Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal*, *Etnográfica*, Vol. III(1), 1999, pp. 23-48.

¹⁰² BRANCO, Jorge Freitas - *Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal*, p. 24.

¹⁰³ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 26.

¹⁰⁴ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 27.

Assim, com “o propósito de ir em busca do povo, [...]: organiza-se a recolha e a circulação da informação etnográfica”¹⁰⁵ com o principal objectivo de gerar conhecimento nacional para o qual contribuíram as revistas e colecções editoriais, para além dos museus¹⁰⁶.

“Até meados de Oitocentos”¹⁰⁷, a etnografia e a etnologia estavam institucionalizadas na “maioria do países da Europa e nos EUA”¹⁰⁸, pelo que se conclui que Portugal aderiu “tardamente a este movimento”¹⁰⁹. Assim, esta geração pioneira que impulsionou a etnografia em Portugal exerceu uma acção diversificada e pragmática, absorvendo e aplicando correntes internacionais com o intuito de colmatar e recuperar esse atraso¹¹⁰.

Com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em 1933, foi possível massificar e divulgar a cultura popular portuguesa num país com elevadas taxas de analfabetismo através da criação, vinculação, “apropriação, recriação e selecção dos materiais etnográficos” que lhe eram subjacentes¹¹¹, especialmente em forma de imagens¹¹². É assim que se assiste a um movimento de folclorização que “engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular (Branco, 2003)¹¹³” portuguesa, e a uma diferenciação face a outros países, uma vez que desta cultura brotava uma verdadeira “Identidade Nacional”¹¹⁴.

A partir dos anos 40 emerge uma nova geração da qual fazem parte António Jorge Dias (etnólogo) e Manuel De Paiva Bóleo (linguista) e procede-se a uma nova forma de investigar, levando Jorge Dias a reforçar que “a diferenciação disciplinar ocorrida”¹¹⁵,

¹⁰⁵ BRANCO, Jorge Freitas – *Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal*, p. 27.

¹⁰⁶ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 27.

¹⁰⁷ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 27.

¹⁰⁸ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 27.

¹⁰⁹ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 28-29.

¹¹⁰ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 29.

¹¹¹ ALVES, Vera Marques – *A poesia dos Simples: arte popular e nação do Estado Novo*, pp.63-89.

¹¹² Mas também de associações, publicações, obras públicas, grandes feiras, cerimónias oficiais e religiosas.

¹¹³ RIBEIRO, Carla – *Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro*, p.7.

¹¹⁴ ROSAS, Fernando – “A “Grei Agrária”, in MATTOSO José, *História de Portugal*, p. 260.

¹¹⁵ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 33.

tinha sido obtida através do contacto directo “com os centros produtores desse saber¹¹⁶”.

Entretanto, nas Galerias da Vida Rural, no Museu Nacional de Etnologia em Lisboa, estão reunidos objectos testemunhos materiais de modos de vida evanescentes ou, em muitos casos, já desaparecidos no momento da sua recolha. A maior parte dos objectos apresentados nestas Galerias foi reunida maioritariamente entre as décadas de 1960 e 1970, por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira (elementos da equipa que está na origem do Museu Nacional de Etnologia) e que, com Jorge Dias e Fernando Galhano haviam iniciado em finais da década de 40 do século findo o seu percurso de investigação¹¹⁷.

Desde finais da década de 80 que aumentou o interesse pela História da Etnografia em Portugal¹¹⁸, sobretudo, após a institucionalização de cursos universitários de antropologia e a subsequente profissionalização dos antropólogos. Todavia, interrompeu-se de alguma forma o interesse original pela temática da ruralidade e pelo mundo camponês. Foi preciso esperar até há poucos anos para que estas paisagens fossem retomadas, agora na perspectiva de estudos da pós-ruralidade que já atrás mencionámos.

2.6

Arte e Artesanato

“O artesão artista é o profissional que deu origem ao designer”.
William Morris do movimento Arts & Crafts¹¹⁹

«O artesanato e as artes e ofícios podem ser considerados antepassados estruturantes do design em sentido contemporâneo, e constituíram-se em actividades que convivem com esta disciplina, resistindo ou adaptando-se quanto baste à evolução dos contextos económicos, tecnológicos, sociais e culturais que entretanto se verificaram».
João Branco, *Artesanato e Design: Parcerias com Futuro?*, p.8.

¹¹⁶ BRANCO, Jorge Freitas – *Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal*, p. 32.

¹¹⁷ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 32.

¹¹⁸ BRANCO, Jorge Freitas – *idem, ibidem*, p. 25.

¹¹⁹ Referência através de DEUTSCHER WERKBUND [em linha] URL: <http://tipografos.net> consultado em 5 de Setembro de 2014 às 01h29m.

O termo artesanato¹²⁰ designa um ofício e enfatiza a habilidade e a capacidade de executar uma tarefa. É assim entendido como o conjunto de conhecimentos e competências do artesão¹²¹, que dão origem a actividades produtivas, objectos úteis e que pressupõem uma estética, destinados a satisfazer as necessidades de outros¹²² “numa estreita ligação entre processo de produção e intervenção directa do homem em todas as fases - desde a transformação, e a utilização dos meios - em que a obra vai tomando forma até ao produto final¹²³”.

O produto final, a obra, é então não só a expressão de ideias do artesão, mas também da sua experiência pessoal¹²⁴ e da sua “ligação às comunidades em que o artesão está inserido¹²⁵”.

A partir do momento que os artesãos abraçam a beleza – os artesãos de arte - a organização dos mundos do artesanato torna-se mais complexa. Dividem-se entre os artesãos que procuram cumprir tarefa e *ganhar a vida*, e aqueles que perseguem objectivos e ideais mais ambiciosos¹²⁶.

Podemos observar o artesanato em duas vertentes: a tradicional, que transporta memórias de um “saber fazer” e que tem um lugar importante do ponto de vista sociológico, histórico e cultural; e artesanato moderno ou urbano¹²⁷, mais próximo às artes plásticas ou ao *design de autor*¹²⁸, surge em Portugal no início dos anos 80, iniciado por indivíduos com formação artística mais específica, partindo de raízes tradicionais mas acentuando diferenças na expressividade dos produtos desenvolvidos.

¹²⁰ Ver definição em GLOSSÁRIO p. 8

¹²¹ Ver definição em GLOSSÁRIO p. 8

¹²² BECKER, Howard S. - *Mundos da Arte*, p. 299.

¹²³ CASTRO, Mário Neves de – *Artesanato, medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento de actividade*, p.19.

¹²⁴ CASTRO, Mário Neves de- *idem, ibidem*, p.19.

¹²⁵ CASTRO, Mário Neves de – *idem, ibidem*, p.19.

¹²⁶ BECKER, Howard S. - *Mundos da Arte*, p.229.

¹²⁷ CASTRO, Mário Neves de – *idem, ibidem*, p. 22.

¹²⁸ Desenvolvem pequenas séries de objectos que transportam a sua assinatura, “plasticamente expressivos ou funcionalmente conseguidos a partir da própria criatividade” CASTRO, Mário Neves de; *Artesanato - medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento de actividade*, IEFEP, MTS, 1999, p. 23.

Sublinhamos a importância desta vertente que introduz possibilidades de redescobrir e reposicionar algumas actividades artesanais em declínio¹²⁹.

Com a integração do design no artesanato assistimos a vários benefícios que incluem um incremento da criatividade, a exploração de novas formas, a especulação estética de materiais e técnicas e uma actualização das linguagens¹³⁰. Verifica-se, assim, uma procura da espontaneidade nas manifestações artísticas populares e uma cada vez maior procura em recolher, nas origens remotas do artesanato, elementos genuínos e identificativos da cultura em busca de uma verdadeiramente tradicional¹³¹.

O estudo destas origens consegue, de uma forma sensível, recriar novas simbologias e ainda estimular presentes e futuros designers e artistas plásticos na utilização de material artístico português: a sua própria identidade cultural, de forma a terem material que ofereça “substância da nossa cultura¹³²” para criação de “substância de novas expressões artísticas”¹³³ dando assim origem a um “futuro com identidade¹³⁴”.

“E talvez esteja neste processo a solução¹³⁵” através do desenvolvimento de “linhas de produtos diferenciados com alicerces sólidos e diferenciados como a nossa cultura¹³⁶”.

Conclui-se assim que com a aproximação entre artesanato e design constitui uma fonte inesgotável para desenvolver produtos diferenciados, desde que não interfiram com os aspectos de “preservação dos patrimónios” nem com os inevitáveis choques culturais; existindo espaço para crescimento e enriquecimento benéfico a ambas as disciplinas¹³⁷.

Importa ainda referir o valioso contributo dos museus para o reconhecimento do tradicional e da revalorização do património que segundo a ideia de João Leal, os

¹²⁹ CASTRO, Mário Neves de- *Artesanato, medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento de actividade*, p. 22-25.

¹³⁰ BRANCO, João - *Artesanato e design: parcerias com futuro?*, p.12.

¹³¹ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p. 13.

¹³² BRANCO, João – *idem, ibidem*, p. 12.

¹³³ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p.12.

¹³⁴ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p.10.

¹³⁵ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p.10.

¹³⁶ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p.10.

¹³⁷ BRANCO, João – *idem, ibidem*, p.11.

museus são “um lugar de memória¹³⁸” e podem “ser simultaneamente um lugar de futuro¹³⁹” abrindo-os aos “novos discursos sobre o popular que caracterizam a contemporaneidade através de exposições temporárias, da consolidação de programas de trabalho com museus etnográficos locais e com outras actividades culturais¹⁴⁰”.

¹³⁸ LEAL, João – *Da arte popular às culturas populares híbridas*, p.475.

¹³⁹ LEAL, João – *idem, ibidem*, p.475.

¹⁴⁰ LEAL, João – *idem, ibidem*, p.475.

CAPÍTULO III

ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

3.1. A Arte Pastoril

“Segundo Luís Chaves, deve-se a Leite de Vasconcelos a expressão Arte Pastoril para designar os bordados ou feitura com que, sobretudo os pastores, enfeitam peças usadas no dia-a-dia por si mesmos ou por familiares¹⁴¹”.

Também o escritor João Falcato disse em 1953, que “Não sabe uma letra o pastor destas terras, em erudição nunca ouviu falar, e é poesia pura a linguagem da sua alma, e é poesia pura o que sai das suas mãos. E além de tudo mais uma qualidade tem a sua poesia. Não precisa dos livros para se immortalizar. Um raminho de buxo, um nada de cortiça, e, da inspiração fugidia, ficou alguma coisa nas nossas mãos. Perdão! nas mãos da sua conversada que cada Domingo as estende para receber a colher rendada com que se promete casamento ou o tarro com que se deseja abastança, e se acha ao fim e ao cabo como um poema em que se fala de amor¹⁴²”.

A Arte Pastoril tem uma expansão maior nos séculos XVIII e XIX. Esta arte começa a perder-se entre 1960-1979 e o motivo dessa perda resulta da transformação social, da organização do território e de aculturação - o acesso a uma cultura diferente à herdada e à própria integração social¹⁴³.

Trabalhar e posteriormente decorar a madeira, chifre e osso é uma actividade usual no homem, transversal a povos e culturas, desde o Paleolítico. Estes três materiais, juntamente com a pedra, eram usados pelos homens do Quaternário para fabricar utensílios domésticos ou instrumentos que permitissem e facilitassem actividades básicas do seu quotidiano, como a caça e a pesca. Para além de os fabricar, o homem pré-histórico chegou mesmo a decorar estas peças com propósitos artísticos, com mais

¹⁴¹ PIRES, Ana - *Por Serras e planícies. O tempo dos pastores*, p.29.

¹⁴² FALCATO, João - *Elucidário do Alentejo*, p. 43.

¹⁴³ LEAL, João – *Da arte popular às culturas populares híbridas*, p. 253.

ou menos gosto e sentido estético, ou mesmo com intenções de carácter mágico e religioso¹⁴⁴.

Seguindo esta lógica relectora e de reaproveitamento de recursos, e ainda noutros tempos, os pastores obtinham dos seus rebanhos quase tudo o que necessitavam para seu sustento e protecção. Estes, por sua vez, proporcionavam-lhes a base da alimentação, as suas peles e lã para confeccionar roupa e calçado, mas também os recursos que acabariam por se tornar no seu objecto de arte, a par do que a natureza também providenciava. Tal como os homens da pré-História, as peças¹⁴⁵ que os pastores executavam destinavam-se para seu uso pessoal ou para trabalhar, podendo ser enquadradas, por exemplo, nas categorias de brinquedos, instrumentos ou caixas para conter presentes¹⁴⁶.



Fig. 3 – Exemplo de polvorinho em chifre decorado¹⁴⁷

A Arte Pastoril portuguesa nasce em lugares e regiões esquecidas, fora das grandes áreas metropolitanas, mas não se desenvolve de igual forma por todo o país apesar de existirem as mesmas condições. No caso da Arte Pastoril e as condições que lhe deram origem assentam no “vagar e sossego” existente na actividade resultante da pastorícia.

¹⁴⁴ SIMORRA, R. Violant - *El Arte Popular Español – A través del Museo de industrias y Artes Populares*, p. 17 - tradução livre.

¹⁴⁵ ver ANEXOS, fig. 85 a 99

¹⁴⁶ SIMORRA, R. Violant – *idem, ibidem*, p. 18 - tradução livre.

¹⁴⁷ MUSEU DE ARTE POPULAR [em linha] URL: <http://www.map.imc-ip.pt>, consultado em 25 de Setembro de 2014 às 13h45.

Mas se essas condições nos permitem encontrar inúmeras manifestações no Alentejo, há uma grande ausência noutras regiões em que o pastoreio era também uma actividade muito importante, como é o caso das serras do Centro e do Norte, principalmente do planalto transmontano. É, contudo, no Alentejo que assistimos a um maior cuidado e perfeição na decoração das peças¹⁴⁸.

Há também registos de peças de Arte Pastoril que foram feitas e decoradas por “rurais não pastores¹⁴⁹” ou lavradores, que aproveitavam as horas passadas em casa durante o Inverno. No entanto, o maior número resulta sem dúvida das horas passadas no campo, a guardar rebanhos, em que o pastor entalha ou grava os objectos de uso pessoal ou familiar não precisando para isso mais do que a sua navalha¹⁵⁰.

O registo gráfico abrange todo o tipo de peças, com maior ou menor beleza, com mais habilidade ou inexperiência de execução, em que se mostram composições genuínas de quem concebeu e decorou peças como soube¹⁵¹.

Seguidamente, iremos descrever as peças mais importantes para o presente estudo, divididas consoante o material em que são produzidas.

Peças em cortiça

Das peças feitas em cortiça é exemplo o tarro (com qualidades térmicas), coxos (banco), lancheiras, caixas, etc¹⁵².



Fig. 4 – Exemplo de Tarro em cortiça decorado, Museu Nacional de Etnologia¹⁵³.

¹⁴⁸ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p.10-12.

¹⁴⁹ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p. 13.

¹⁵⁰ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p.13-14.

¹⁵¹ GALHANO, Fernando – *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p.14.

¹⁵² VERMELHO, Joaquim - *Arte Pastoril Alentejana*, p.293-294.

Peças em cana

São exemplos de objectos feitos de cana os canudos de lareira (para avivar o fogo) e as dedeiras para protecção dos dedos no trabalho da ceifa¹⁵⁴.



Fig. 5 – Dedeira em cana¹⁵⁵.

Peças em madeira

A madeira, por exemplo, é o material mais fácil de trabalhar pelas suas características flexíveis e pela homogeneidade da sua estrutura. Os objectos mais comuns são as bengalas, as colheres, garfo e colher presos por um anel, rocas, etc¹⁵⁶.

Chavões e pintadeiras são peças utilizadas para marcar de forma decorativa bolos e doces¹⁵⁷.

¹⁵³ Imagem retirada de MATRIZNET: INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO [em linha] URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt>, consultado a 3 Maio de 2014 às 22h05m.

¹⁵⁴ VERMELHO, Joaquim - *Arte Pastoril Alentejana*, p.294.

¹⁵⁵ Imagem retirada de O TEMPO DA OUTRA SENHORA [em linha] URL: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt>, consultado a 29 de Setembro de 2014, às 17h56m.

¹⁵⁶ SIMORRA, R. Violant - *El Arte Popular Español – A través del Museo de industrias y Artes Populares*, p. 18 – tradução livre.

¹⁵⁷ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p.52.



Fig. 6 – Colheres em madeira¹⁵⁸.



Fig. 7 – Chavões ou pintadeiras em madeira¹⁵⁹.

Peças em chifre

Os chifres dos animais são também um dos mais valiosos recursos dos pastores com um grande número de finalidades como a confecção de azeiteiros, cornas ou azeitoneiros, caldeirinhas, colheres, copos, jarros, liaras, paliteiros, tabaqueiras, guarda-jóias, pulseiras, anéis, colares, etc.

“O chifre é uma formação epidérmica constituída por um cone ósseo, tendo no seu interior longas fibras elásticas e sólidas unidas paralelamente – o sabugo¹⁶⁰”. Este

¹⁵⁸ Imagem retirada de O TEMPO DA OUTRA SENHORA [em linha] URL: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt>, consultado a 14 de Setembro de 2014, às 12h00m.

¹⁵⁹ Imagem retirada de O TEMPO DA OUTRA SENHORA [em linha] URL: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt>, consultado a 14 de Setembro de 2014, às 12h05m.

¹⁶⁰ *O Chifre Lavrado no Alentejo - Arte e Tradições de Évora e Portalegre*, p. 106.

extraí-se depois de seco ao bater com força o chifre numa superfície dura¹⁶¹, ficando assim oco. Também pode ser mergulhado em água quente para fazer esta separação e tornar o chifre mais maleável para trabalhar; que, quando arrefece, volta à sua dureza original¹⁶².

Os azeiteiros, por exemplo, são feitos de chifres de grande dimensão (como os de bois bravos) e servem para transportar azeite e vinagre. Quando transportam vinho chamam-se liaras. Utiliza-se o chifre inteiro¹⁶³.



Fig. 8 - Azeiteiro em chifre¹⁶⁴.

Cornas ou azeitoneiros são recipientes para guardar sal, carne, toucinho ou azeitonas, só utilizando a parte central do chifre¹⁶⁵.

¹⁶¹ *O Chifre Lavrado no Alentejo - Arte e Tradições de Évora e Portalegre*, p. 106.

¹⁶² *O Chifre Lavrado no Alentejo - idem, ibidem*, p.106.

¹⁶³ *O Chifre Lavrado no Alentejo - idem, ibidem*, p.107.

¹⁶⁴ Imagem retirada de O TEMPO DA OUTRA SENHORA [em linha] URL: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt>, consultado a 29 de Setembro de 2014, às 18h.

¹⁶⁵ *O Chifre Lavrado no Alentejo - Arte e Tradições de Évora e Portalegre*, p.107.



Fig. 9 – Corna fotografada no Museu Municipal de Estremoz/Museu Joaquim Vermelho.

Há também colheres feitas de chifre em que são gravados ornamentos e são utilizadas para servir o arroz-doce¹⁶⁶.

Os polvorinhos são feitos com um chifre inteiro, usados para “guardar a pólvora para a caça. Têm uma alça de couro e uma medida pequenina para a pólvora feita de chifre ou madeira¹⁶⁷”. A tampa é geralmente feita de cortiça ou madeira e também ela pode estar decorada. Estas peças são as que apresentam decorações mais elaboradas¹⁶⁸.



Fig. 10 – Polvorinho, desenho de Fernando Galhano¹⁶⁹.

Todos estes utensílios “aproveitam o chifre na sua forma arredondada¹⁷⁰”, sendo frequente que a sua superfície seja dividida em barras de diferentes larguras e desta

¹⁶⁶ *O Chifre Lavrado no Alentejo - Arte e Tradições de Évora e Portalegre*, p.107.

¹⁶⁷ *O Chifre Lavrado no Alentejo – idem*, p.107.

¹⁶⁸ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p.16.

¹⁶⁹ Figura retirada do livro GALHANO, Fernando - *idem*, p.22.

forma haja um preenchimento das mesmas individualmente com a repetição de motivos iguais ou semelhantes. A curvatura do chifre faz com que os ornamentos não obedeçam a um paralelismo o que obriga a uma correcção nas zonas de menor preenchimento¹⁷¹.

“Como principal instrumento de trabalho, serviam-se da navalha ou da faca, mas utilizava também, por vezes o ponteiro ou o lápis e a legra que transportava sempre consigo. Com o ponteiro ou lápis era esboçada a geometria geral do artefacto, sendo o corte da madeira efectuado com a navalha ou a faca, ao passo que o côvado dos objectos, especialmente o das colheres, era escavado com a legra, utensílio constituído por uma lâmina de barba, dobrada em gancho numa das extremidades¹⁷²”.

Como já foi referido, a Arte Pastoril desenvolveu-se durante as horas de ócio e de grande solidão contemplativa dos pastores, em que estes davam asas à sua imaginação, na imensidão dos campos alentejanos “visitados” por belas fadas e sereias, maléficos seres e diabos, e ainda pássaros e águias que anunciavam tempestades, enquanto crentes e supersticiosos que eram, os pastores transportavam estes imaginários para as suas peças¹⁷³.

3.1.1.

Temas decorativos

Cada ganadaria tinha uma marca própria com que marcava os animais e os seus objectos de uso pessoal e de trabalho. Estas marcas têm muitas vezes origem em símbolos de amuletos, mais do que fins práticos e económicos de cariz social ou de propriedade¹⁷⁴.

Os desenhos de todos estes objectos são variados. Há uma enorme gama de flores estilizadas, vasos, grinaldas, corações e várias formas de animais. Às vezes aparecem

¹⁷⁰ GALHANO, Fernando – *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p.13.

¹⁷¹ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p.19.

¹⁷² MATOS, Hernâni – *Arte Pastoril - Memórias de um coleccionador*, p.12.

¹⁷³ GALHANO, Fernando - *idem, ibidem*, p.16.

¹⁷⁴ SIMORRA, R. Violant – *El Arte Popular Español – A través del Museo de industrias y Artes Populares*, p. 18.

as iniciais do autor ou do possuidor, assim como uma data. As peças que têm tampas, são geralmente de cortiça ou de madeira e por vezes estas são também trabalhadas¹⁷⁵.

“O pastor recria o seu universo nas peças: recria o visível e o invisível, redefine o espaço e o tempo, os objectos exprimem uma linguagem, são portadores de uma mensagem¹⁷⁶”.

De entre as classificações encontradas por outros autores¹⁷⁷ e mediante a análise das decorações das peças, foi feita uma classificação em 5 grupos: I. Temas naturalistas ou geométricos; II. Temas rurais e cenas do quotidiano; III. Figuras humanas e animais; IV. Temas amorosos; V. Temas religiosos e do fantástico.

Ao primeiro grupo pertencem as rosetas triangulares ou cordiformes, triângulos, linhas em zigzag, ramos, flores, círculos, estrelas, folhagens, etc. Estas são inspiradas em árvores, plantas de forma estilizada, este tipo de ornamentos era o preferido dos pastores e muitas vezes usados como remate para fechar as peças.



Fig. 11 - Exemplo de decorações geométricas e naturalistas, em polvorinho de chifre. Museu de Estremoz, 2012.

¹⁷⁵ SIMORRA, R. Violant – *El Arte Popular Español – A través del Museo de industrias y Artes Populares*, p. 17 – tradução livre.

¹⁷⁶ BARBOFF, Mouette Gisele – *Les Brodeurs de Cuilleres en Alentejo*, p.319.

¹⁷⁷ Tomando por base as classificações de BARBOFF, Moette in *Les Brodeurs de Cuilleres en Alentejo*, p.87 e SIMORRA, R. Violant – *El Arte Popular Español – A través del Museo de industrias y Artes Populares*, p.28-33.



Fig. 12 - Exemplo de decorações geométricas e naturalistas, corna em chifre. Museu de Estremoz, 2012.

Do segundo grupo fazem parte as cenas do quotidiano tais como ceifeiras, caça, pesca, touradas, as igrejas, o barbeiro, lutas, etc. O sol é amplamente desenhado e de uma forma naturalista, com cara, fruto da sua constante observação ou por influência da iconografia católica¹⁷⁸.



Fig. 13 – Exemplo de uma cena de tourada, corna em chifre. Museu de Estremoz, Novembro 2012.

O terceiro grupo engloba as figuras humanas e de alguns animais que o pastor conhece bem como o cão, a ovelha, a cabra, coelho, raposa, boi, cavalo, galo, pássaro, peixe, cobra, etc., e ainda de alguns animais exóticos que encontrou em estampas tais como elefantes, macacos, crocodilos¹⁷⁹. Apresentando uma aparência mais realista e noutros mais geométrica, são gravados de forma incisiva ou esculpido em baixo relevo.

¹⁷⁸ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Agrícolas do Museu de Etnologia do Ultramar – I* Portugal Metropolitano, p. 35.

¹⁷⁹ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p. 35.



Fig. 14 – Exemplo de uma cena de tourada, corna em chifre.
Museu de Estremoz, Novembro 2012.

Do quarto grupo fazem parte os temas amorosos, em que encontramos figuras de mão dada e corações dentro de uma casa e uma pomba no telhado, corações entre as iniciais, pombos que se oferecem ramos para fazer o ninho.

Alguns animais apresentam características monstruosas fazendo por isso parte do quinto grupo, que diz respeito ao religioso e fantástico, como mostra a figura 15, em que as serpentes atingem formas de quase dragões e os caçadores parecem nadar ao redor delas com espingardas apontadas agressivamente. Deste grupo fazem também parte as imagens religiosas, embora não sejam muito frequentes nas peças analisadas.

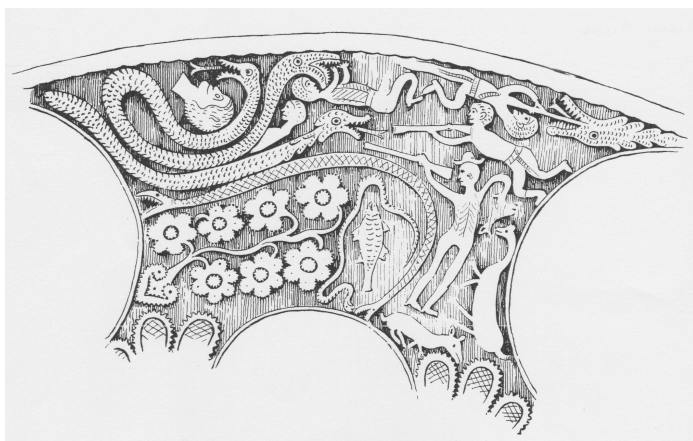


Fig. 15 – Exemplo de seres monstruosos, desenho de Fernando Galhano¹⁸⁰.

“As linhas paralelas, com espaço entre elas escurecidos por traços e pontos, aparecem com frequência, como solução de autores menos hábeis¹⁸¹”.

¹⁸⁰ GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas - I Portugal Metropolitano*, p. 29. Ver desenhos Fernando Galhano em ANEXOS, fig. 60 a 84.



Fig. 16 - exemplo de linhas paralelas escurecidas por traços e pontos.
Museu Municipal de Estremoz, Novembro 2012.

Para que os ornamentos ficassem bem marcados, alguns pastores usavam a técnica de os encher com tinta para dar origem a ornamentos mais escuros, criando um maior contraste¹⁸².



Fig. 17 - exemplo de ornamentos escuros.
Museu Municipal de Estremoz, Novembro 2012.

“Vemos assim na arte alentejana do chifre uma grande variedade de processos, que cada artista escolhe e aplica nos seus trabalhos. Isto ajuda a dar um cunho individual

¹⁸¹ GALHANO, Fernando – *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p.18.

¹⁸² GALHANO, Fernando - *idem, ibidem*, p.25.

que muitas peças mostram, e a acentuar o que há de particular e pessoal no gosto da composição¹⁸³”.

3.2.

A Obra de Fernando Galhano

Dada a dificuldade em ter acesso ao maior número de peças originais do século XIX e XX, baseei o meu estudo essencialmente nos registos feitos e na obra gráfica de Fernando Galhano, que documenta com detalhe os desenhos das peças que catalogou para o Museu de Etnologia e do Ultramar (presentemente o Museu Nacional de Etnologia), no livro intitulado *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar - I - Portugal Metropolitano*. “Uma contribuição ao estudo da nossa Arte Popular, objectos que o nosso povo deu forma e decorou a seu gosto”¹⁸⁴.

Fernando Galhano foi pintor, mas distinguiu-se principalmente como investigador e desenhador etnográfico publicando diversos textos e livros individualmente ou em coautoria com Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira e Ruy Cinatti. A referida obra de Fernando Galhano surge da necessidade de reunir as decorações das peças de arte pastoril que se encontrava a catalogar no Museu de Etnologia do Ultramar (presentemente, o Museu de Etnologia de Lisboa), em 1968, por considerar que havia poucos registos gráficos para quem se interessa pelas “manifestações artísticas do nosso povo”¹⁸⁵.

Os motivos decorativos destas peças são variados e o seu grau de complexidade difere bastante. Fernando Galhano concordava com Luís Chaves quando referia que a escolha dos motivos ia para além do seu significado e simbolismo, muitas vezes é sendo puramente pelo seu sentido estético, pela maior facilidade de execução ou ainda pelo espaço que ocupa na peça a decorar¹⁸⁶.

¹⁸³ GALHANO, Fernando – *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p.14. Ver ANEXOS, fig. 60 a 84.

¹⁸⁴ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p.7.

¹⁸⁵ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p.7.

¹⁸⁶ GALHANO, Fernando – *idem, ibidem*, p.8.



Fig. 18 e 19 – Comparação entre ornamento original e desenho de Fernando Galhano¹⁸⁷.

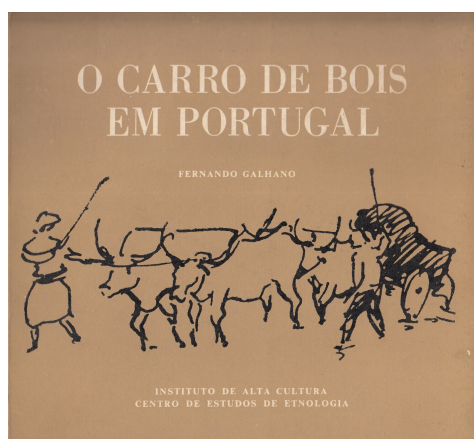


Fig. 20 – Ilustração de Fernando Galhano¹⁸⁸.



Fig. 21 – Caderno de Fernando Galhano, esboços para pinturas¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Imagens retiradas de MATRIZNET: INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO [em linha] URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt>, consultado a 18 de Setembro de 2014 às 21h45m.

¹⁸⁸ Imagem retirada de PÓ DOS LIVROS [em linha] URL: <http://podoslivrosvintage.blogspot.pt>, consultado a 29 de Setembro de 2014 às 21h45m.

(...) “Fernando Galhano pôs ao serviço da Ciência o seu talento de pintor; e os seus desenhos, que se contam por milhares, nos arquivos das instituições a que pertenceu”
(...) “são também uma forma de dizer o que foi a sua vida, a sua maneira de estar no mundo e de olhar as coisas, ao mesmo tempo que documentam, de modo ímpar, inúmeros aspectos da cultura nacional – e não só -, muitos dos quais agora desaparecidos, constituindo um tesouro de informação e análise ao dispor dos estudiosos presentes e futuros¹⁹⁰”.

¹⁸⁹ Imagem retirada de DESENHADOR DO QUOTIDIANO [em linha] URL: <http://diario-grafico.blogspot.pt>, consultado a 29 de Setembro de 2014 às 21h56m.

¹⁹⁰ CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – Homenagem a Fernando Galhano, p.1.

CAPÍTULO IV

PROPOSTA DE LINHA GRÁFICA

4.1.

Ponto de partida

A crescente e prolífera procura de reavivar e recuperar as tradições e as origens, tem vindo a ser cada vez mais uma preocupação não só de artistas como de instituições que apoiam a investigação¹⁹¹, a avaliação de informação, a aquisição e levantamento visual, tal como a catalogação de informação com o objectivo de facilitar o acesso às mesmas, possibilitando um testemunho escrito e gráfico de assuntos que se encontram esquecidos. Definindo para isso processos de recuperação e exploração, é exemplo disso o trabalho do designer Sebastião Rodrigues (1929-1997), que pertenceu à primeira geração de designers em Portugal e viajou durante meio ano com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-60), pelo Norte do país para recolher material gráfico de raiz popular. Sempre que viajava ou visitava museus, o artista recolhia material que viria a constituir a matéria prima para os seus trabalhos gráficos, procurando a espontaneidade das manifestações artísticas populares nas origens remotas do artesanato, elementos genuínos e identificativos da nossa cultura. Os seus trabalhos são resultado de um profundo interesse e estudo das nossas origens conseguindo de forma sensível, inteligente, artística recriar novas simbologias¹⁹².

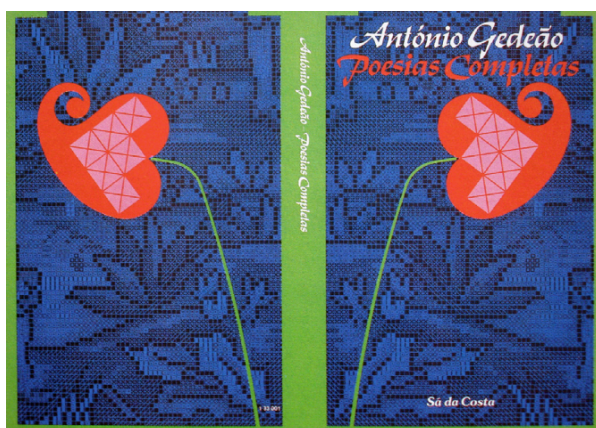


Fig. 22 - Capa *Poesias completas* (1956-1967) de António Gedeão¹⁹³.

¹⁹¹ Refiro como exemplo deste apoio o Centro de Estudos Ibéricos, que anualmente premeia com Bolsas de Investigação, no âmbito do Projecto “Territórios, Sociedades e Culturas em tempo de mudança”, tendo o presente trabalho sido seleccionado na categoria de “Paisagens, Patrimónios e Valorização dos Recursos”, em 2013.

¹⁹² FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Sebastião Rodrigues* – Designer, Fernando de Azevedo, p. 40-45.

¹⁹³ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *idem, ibidem*, p. 213.

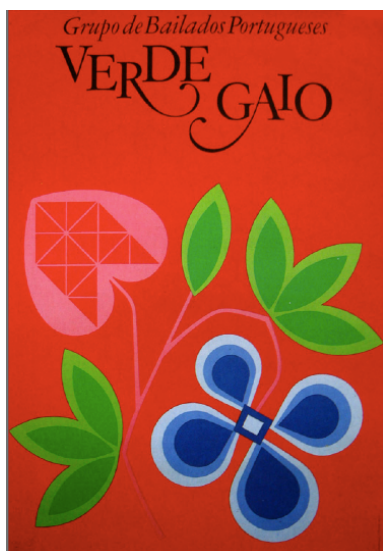


Fig. 23 - Cartaz Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, 1971¹⁹⁵.



Fig. 24 - Cartaz Portugal Leffa, 1960¹⁹⁶.

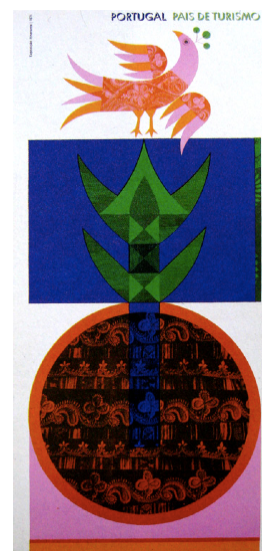


Fig. 25 – Cartaz, 1971¹⁹⁴.

Propomo-nos desta forma, aprofundar uma reflexão teórico-prática sobre as formas de ilustração características de uma zona de Portugal – o Alentejo, a região de origem da mestranda, e consequente aplicação prática no desenvolvimento de um conjunto de símbolos que constituam uma linha/família gráfica que se caracterize pela unidade de composição e simplicidade das formas.

Este estudo e análise, pretende desenvolver um estilo ilustrativo próprio que valorize e cruze desta forma várias áreas artísticas, tais como, as artes decorativas, a ilustração, o design, a etnografia e o património. E mostre assim novas formas de ilustração enriquecendo a linguagem enquanto ilustradora e designer da mestranda, tendo como principal objectivo o desenvolvimento de um conjunto de símbolos que constituam uma linha gráfica a partir dos ornamentos das peças de Arte Pastoril – um Alfabeto Gráfico.

Num primeiro contacto com registos artísticos em áreas tão diversas como a cerâmica, a arquitetura e os têxteis, permitiu-nos descobrir uma forma de Arte Popular - a Arte Pastoril - que se revelou uma fonte inesgotável de referências visuais e texturas de abundantes significados.

¹⁹⁴ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Sebastião Rodrigues* – Designer, p. 155.

¹⁹⁵ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Sebastião Rodrigues* – Designer, Fernando de Azevedo, p. 152.

¹⁹⁶ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Sebastião Rodrigues* – Designer, p. 106.

Para uma melhor compreensão e aproximação directa com o Espólio Material da Arte Pastoril em Portugal foi contactado o Museu Nacional de Etnologia e Museu Nacional de Arte Popular, em Lisboa, onde existe a maior colecção de peças de Arte Pastoril do País, para a realização de uma visita de estudo para fotografar as peças expostas. Contudo, não foi possível ter acesso às peças de forma a poder estudá-las e fotografá-las na sua totalidade, o que dificultou o levantamento gráfico das mesmas, sendo efectuados somente desenhos à vista, uma vez que, as peças se encontravam sobrepostas e possuíam uma fraca iluminação, não permitindo assim uma percepção geral dos desenhos na sua totalidade. Desta forma, as Galerias da Vida Rural do museu foram visitadas nos horários de abertura ao público.

Por indicação do director do Museu Rainha D. Leonor/Museu Regional de Beja, foi também contactada a direcção do Museu de Estremoz, na pessoa do Dr. Hugo Guerreiro, que concedeu total acesso às peças expostas na instituição. No seguimento desta visita ao museu, foram fotografadas todas as peças¹⁹⁷, constituindo assim um levantamento fotográfico composto. Contudo após uma revisão preliminar, verificou-se aquém da riqueza existente nas peças existentes no Museu de Etnologia.

¹⁹⁷ ver ANEXOS, fig. 85 a 99;



Fig. 26 e 27 – Cornas em chifre. Museu Municipal de Estremoz, Novembro 2012.



Fig. 28 – Corna em chifre.
Museu Municipal de Estremoz, Novembro 2012.

Assim, paralelamente foi efectuada uma compilação teórica e gráfica sobre a temática em estudo, em fontes bibliográficas nas respectivas bibliotecas dos museus acima referidos. No entanto, foi perceptível que existe uma significativa lacuna teórica e gráfica sobre a Arte Pastoril, existindo apenas uma grande referência: *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano* do

Seguidamente e após uma selecção dos registos gráficos presentes no livro, deparamo-nos com a necessidade de uniformizá-los, já que se tratavam de peças realizadas por diversos autores, para que consequentemente fosse criado um Alfabeto Gráfico tendo como principal objectivo a aquisição de um carácter visual unitário através da simplificação das formas, constituindo assim, símbolos pertencente a uma só família.

Numa primeira etapa foram realizados esboços de personagens aleatórias a grafite e caneta de feltro sobre papel, que seguidamente foram elaborados em desenho vectorial a partir de uma grelha criada para esse efeito, forçando as simetrias dos desenhos originais. Tendo como exemplo o trabalho do artista alemão Gerd Arntz (1900-1988), para a ISOTYPE (International System Of TYpographic Picture Education), que

²⁰⁰ GALHANO, Fernando; *idem, ibidem*, p.21.

incidiu na sistematização da informação através de pictogramas, criando mais de quatro mil símbolos durante toda a sua carreira²⁰¹.



Fig. 30 – Pictograma em Xilogravura²⁰².

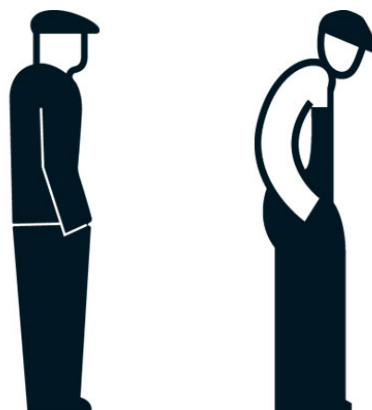


Fig. 31 - Pictogramas²⁰³.



Fig. 32 – *Strike*, composição tendo por base os pictogramas desenvolvidos²⁰⁴.

²⁰¹ GERD ARNTZ WEB ARCHIVE, [em linha] [citado em 3 de Maio de 2014 – 09:26] Disponível em URL: <http://www.gerdarntz.org>.

²⁰² GERD ARNTZ WEB ARCHIVE, [em linha] [citado em 3 de Maio de 2014 – 09:27] Disponível em URL: <http://www.gerdarntz.org>.

²⁰³ GERD ARNTZ WEB ARCHIVE, [em linha] [citado em 3 de Maio de 2014 – 09:30] Disponível em URL: <http://www.gerdarntz.org>.

²⁰⁴ GERD ARNTZ WEB ARCHIVE, [em linha] [citado em 1 de Maio de 2014 – 22:26] Disponível em URL: <http://www.gerdarntz.org>.

Porém, esta primeira abordagem teve resultados que se revelaram desprovidos de uma linguagem plástica e personalidade²⁰⁵.



Fig. 33 – Original (corna em chifre, coleção particular).

Fotografia de Eduardo Pinheiro.

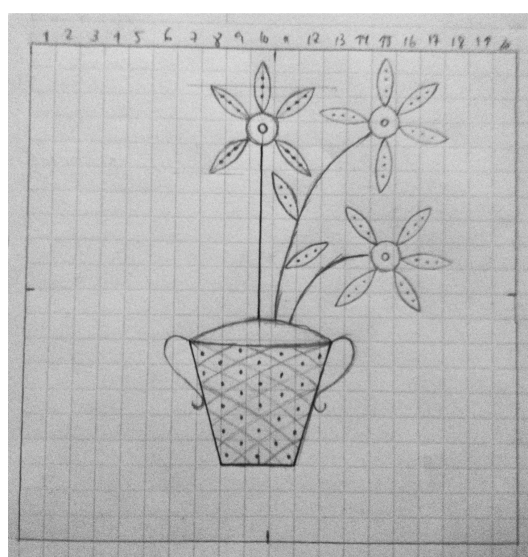


Fig. 34 - Esboço a grafite

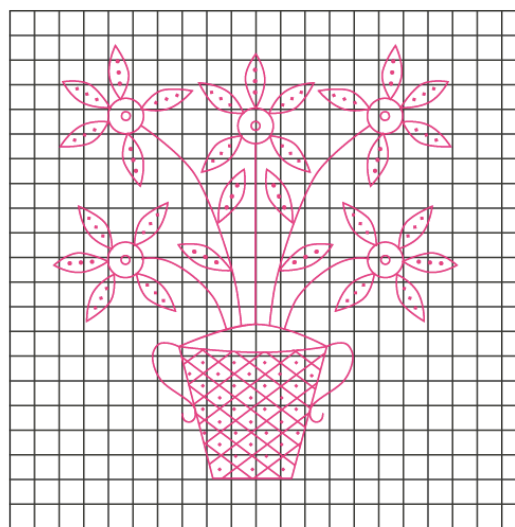


Fig. 35 – Vectorização com base em grelha.

O que por sua vez, proporcionou uma nova abordagem aos esboços preliminares referidos anteriormente, a qual se caracterizou pela escolha de um novo material, o guache com pincel sobre papel, que a partir de máscaras de uma só cor limitam as formas às silhuetas e suprimem-se os pormenores das mesmas, conferindo-lhe através do traço manual uma maior riqueza²⁰⁶. Esta nova abordagem possibilitou, conseguir

²⁰⁵ Ver anexos, fig. 145 a 162.

²⁰⁶ ver ANEXOS, fig. 100 a 144.

uma linha visual que caracteriza os desenhos/símbolos como um conjunto/família, descontextualizando os desenhos base da Arte Pastoril da sua finalidade/origem, matéria e modo de execução, pois como referido, são desenhos sem cor esculpidos/gravados sobre suportes do meio envolvente.

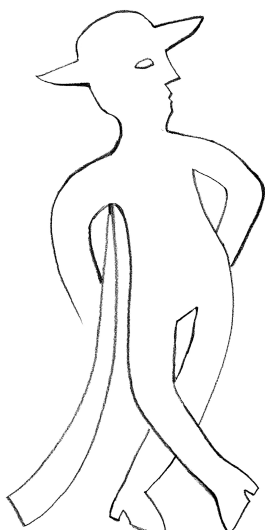


Fig. 36 – Esboço a grafite.

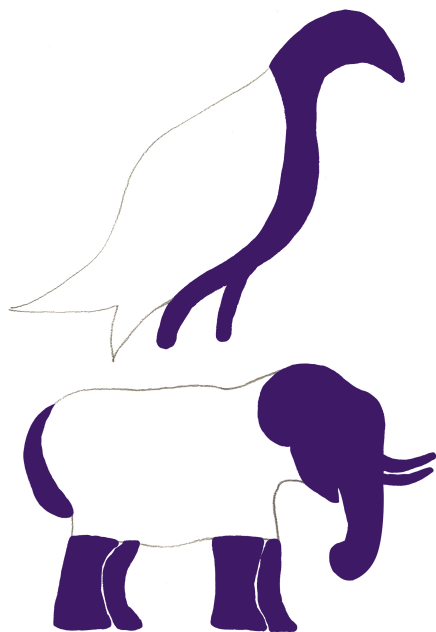


Fig. 37 – Experiências com cor, guache e grafite.

A evolução progressiva deste processo, levou a aplicação de texturas²⁰⁷ por cima das formas pintadas a guache, conferindo-lhes uma maior riqueza na composição.



Fig. 38 – Experiências com texturas, com guache e tinta da china sobre papel.

Na metodologia aplicada ao presente trabalho, é de salientar como fonte de inspiração a metodologia de trabalho usada pelo designer Sebastião Rodrigues, que através de uma pesquisa etnográfica e elaboração de esboços conseguiu sintetizar ideias e formas sempre de modo equilibrado, demonstrando inteligência e rigor nas suas selecções e escolhas gráficas²⁰⁸.

O arquitecto e designer americano Alexander Girard (1907-1993), também serviu de referência, já que, tal como Sebastião Rodrigues, procurou inspirações na arte popular, coleccionando artefactos trazidos de todo o mundo. Na Girard Foundation Collection, em Santa Fé, no Novo México, existe uma colecção com mais de 16 mil peças doadas por Girard em 1978²⁰⁹.

O seu trabalho traduz, na mesma medida, a tradução de códigos gráficos populares para a actualidade, com a vantagem clara de aliar o design e o conhecimento ao processo tradicional e potenciar assim o seu valor intrínseco.

²⁰⁷ ver ANEXOS, fig. 163 a 186.

²⁰⁸ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Sebastião Rodrigues* – Designer, p. 97-273.

²⁰⁹ GIRARD STUDIO, [em linha] [citado em 26 de Maio de 2014 – 23:32] Disponível em URL: <http://www.girardstudio.com>.



Fig. 39 - esboços de Alexander Girard²¹⁰.

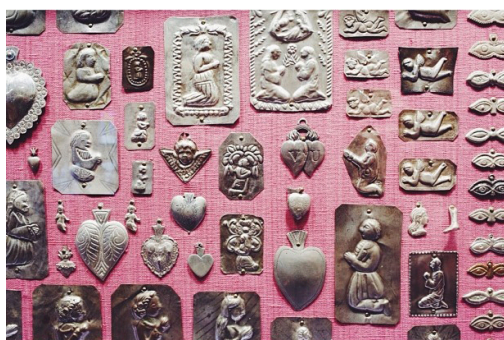


Fig. 40 - Coleção Milagros²¹¹
Museu Internacional de arte em Santa Fé, EUA.

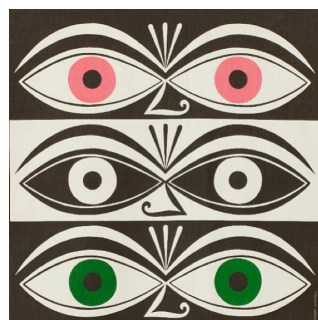


Fig. 41 - Grafismo inspirado na coleção Milagros²¹².



Fig. 42 e 43 - Restuarante La Fonda del Sol, 1960²¹³.

²¹⁰ Imagens retiradas de GIRARD STUDIO, [em linha] [citado em 26 de Maio de 2014 – 23:32] Disponível em URL: <http://www.girardstudio.com>.

²¹¹ GIRARD STUDIO, [em linha] [citado em 26 de Maio de 2014 – 23:33] Disponível em URL: <http://www.girardstudio.com>.

²¹² GIRARD STUDIO, [em linha] [citado em 26 de Maio de 2014 – 23:34] Disponível em URL: <http://www.girardstudio.com>.

À medida que se foram concluindo as formas finais dos símbolos gráficos, foi perceptível que os mesmos, possuem semelhanças com um tipo de registo artístico mais antigo, i.e., a Arte Primitiva²¹⁴. Quando se fala da arte pré-histórica referimos-nos a todas as manifestações artísticas que foram realizadas até à aparição da escrita²¹⁵. Esta época compreende um período de tempo extenso e é dividido tradicionalmente na Idade da Pedra (o Paleolítico, o Mesolítico e Neolítico); e compreende ainda a Idade dos Metais que coincide com a aparição das primeiras civilizações da antiguidade.

Um dos traços característicos na arte de todos os povos é a simetria²¹⁶ e são exemplo disso as pinturas do Paleolítico, cuja finalidade principal não é meramente a estética²¹⁷, já que, as suas interpretações pictóricas orientam-se na relação com as crenças, rituais mágicos ou religiosos, e refletem as preocupações de um homem caçador, cuja vida gira totalmente ao redor dos animais dos quais dependia para sobreviver. Também parece existir uma preocupação com a perduração da espécie humana, centrada na representação da figuração feminina²¹⁸. Os autores destas obras eram verdadeiros artistas, dotados de uma ânsia de perfeição e de um gosto pela obra bela.

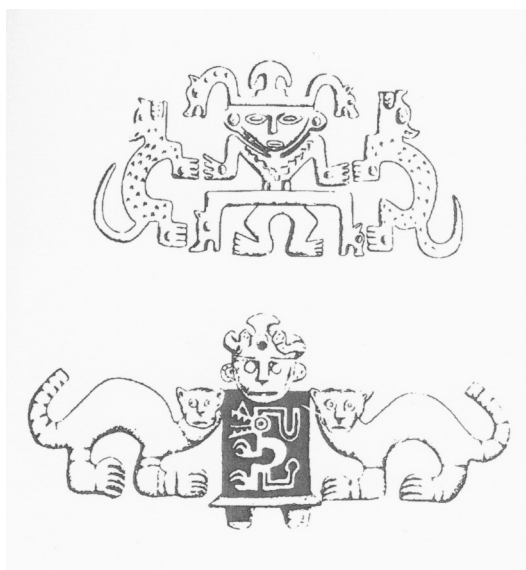


Fig. 44 - Exemplos de figuras simétricas, desenhos peruanos²¹⁹.

²¹³ GIRARD STUDIO, [em linha] [citado em 26 de Maio de 2014 – 23:35] Disponível em URL: <http://www.girardstudio.com>.

²¹⁴ ver definição em GLOSSÁRIO, p. 8

²¹⁵ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *Arte y música*, p. 14.

²¹⁶ BOAS, Franz - *Arte primitiva*, p.24.

²¹⁷ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *idem, ibidem*, p. 17.

²¹⁸ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *idem, ibidem*, p. 17.

²¹⁹ BOAS, Franz - *Arte primitiva*, p.27.



Fig. 45 - Pictogramas dos Índios Ojibwa²²⁰.

Através da observação e da análise das representações da Arte Pastoril, que se caracterizam por uma figuração distorcida com representações de frente e de perfil com temáticas agrárias, mitológicas e religiosas, fomos remetidos para a Arte Egípcia, em que esta também aplica modos de composição que alteram a forma do corpo²²¹.

Para compreender a Arte Egípcia tem que se considerar a sua estreita vinculação com o desenvolvimento artístico do país do Nilo em paralelo com a evolução do estado egípcio²²² que era, uma civilização dominada por um princípio fundamental: a ordem imutável e inalterável regida pelos deuses e pelo faraó, onde a morte não é mais que uma parte de um ciclo infinito. Desta forma, a concepção artística desta civilização acontece em função a numerosos aspectos, especialmente os religiosos, agrários e sociais²²³.

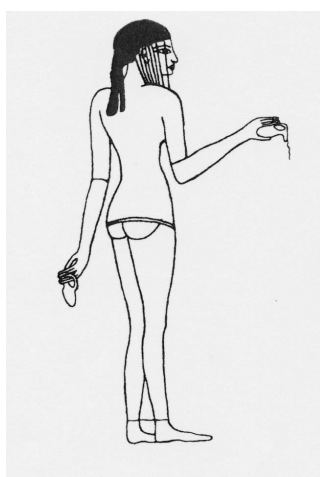


Fig. 46 - Arte Egípcia²²⁴.

²²⁰ Figura retirada de BOAS, Franz - *Arte primitiva*, p.61.

²²¹ BOAS, Franz; *Arte primitiva*, p.63.

²²² Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *Arte y música*, p. 28.

²²³ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE - *idem, ibidem*, p. 28.

²²⁴ imagem retirada de BOAS, Franz - *Arte primitiva*, p.64.

Esta arte caracteriza-se pelas cores vivas contrastadas por contornos nítidos e pelo *frontalismo*²²⁵ convencional no qual se combinam as perspectivas da cara e de perfil: do corpo, da cara, das pernas, dos pés e rosto, e perfil dos olhos alongados com contorno; não existe profundidade nas composições e as figuras se justapõem num mesmo plano em níveis verticais expressando movimento, já que é uma arte para a vida. As temáticas apresentadas demonstram alegria, tais como cenas de caça ou de pesca, festas com músicos e bailarinas, trabalhos no campo nas diferentes estações, entre outros. O amor à natureza é uma constante representado através de folhas, espigas, pássaros e peixes que criam uma atmosfera de oásis²²⁶.

Como parte do processo de uniformização dos símbolos da Arte Pastoril, a figuração dos elementos foi trabalhada de forma individual procurando através de pequenos apontamentos criar uma unidade. Exemplo disso é a colocação de um só olho a branco sobre fundo preto que abre sobre as formas e lhes confere carácter e unicidade²²⁷.

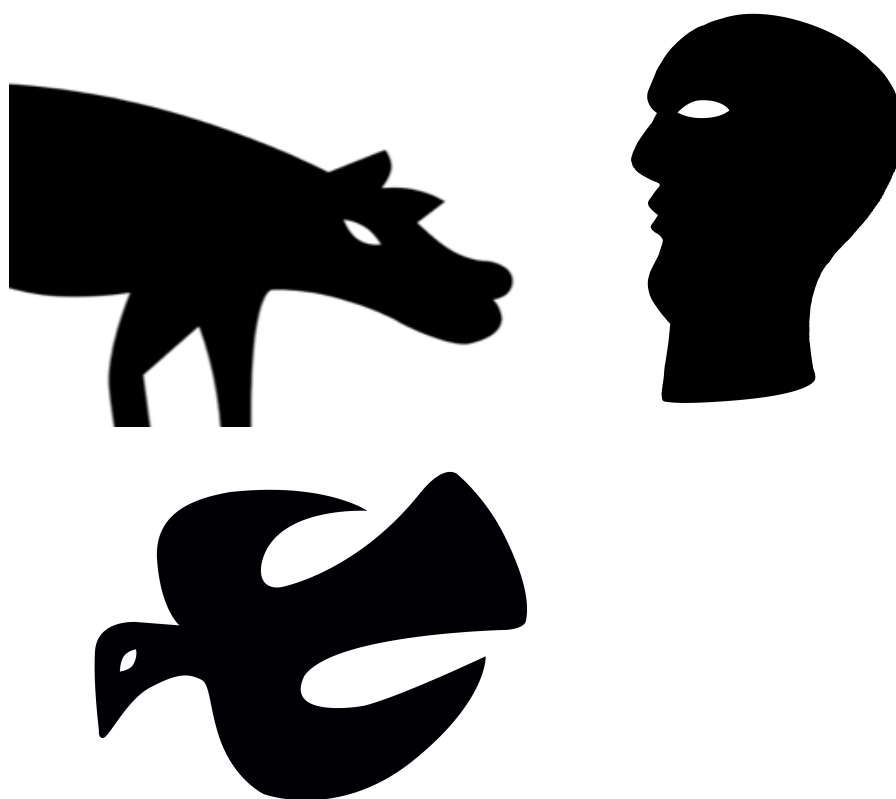


Fig. 47, 48 e 49 - Exemplos da colocação de um só olho nas formas

²²⁵ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *Arte y música*, p. 32.

²²⁶ Cf. ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE – *idem, ibidem*, p. 32.

²²⁷ ver ANEXOS, fig. 187 a 339.

Estas experiências mostraram exequibilidade gráfica uma vez que vão buscar a essência das formas originais, enriquecendo-as e reconstruindo a partir dessas, outros universos.

À medida que os símbolos/desenhos começaram a ganhar uma identidade própria, experimentaram-se combinações entre si²²⁸, reinterpretando códigos gráficos já criados e formando seres híbridos, os chamados seres antropomorfos²²⁹ uma vez que as figuras criadas têm parte do corpo humano e outra parte animal.

No exemplo da figura 50, apresenta-se um exemplo de antropomorfismo/zoomorfismo²³⁰ desenvolvido e que surge da combinação entre lobo, serpente e diabo, a plasticidade resulta em termos formais e permite a construção e associação de várias ideias e conceitos.



Fig. 50 - exemplo de antropomorfismo/zoomorfismo.

²²⁸ ver ANEXOS, fig. 187 a 357.

²²⁹ Antropomorfismo: 1. culto religioso que confere às divindades a forma de animais. 2. Crença popular que admite a transformação ou metamorfose do homem noutro animal. in Dicionário da Língua Portuguesa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, I volume A-F, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p. 3806.

²³⁰ Ver definição em GLOSSÁRIO, p. 9.

4.3.

Comunicação com Imagens

« Conhecer a comunicação visual é como aprender uma língua, uma língua composta só por imagens, mas imagens que têm o mesmo significado para as pessoas de todas as nações, e por isso de todas as línguas.»

Bruno Munari, *Design e Comunicação Visual*, p. 81.

A imagem, enquanto portador de informação e veículo da comunicação, não é uma réplica do mundo²³¹, mas ela é fabricada e decodificada em função de certas regras. É possível extrair informação e conhecimento sem fazer uso da palavra, quer se use um material ou somente uma cor, contudo podem ou não existir códigos inerentes aos mesmos. Também existem imagens com códigos truncados e mensagens confusas ou não definidas. Cada interpretação depende do contexto em que se insere, i.e., o tipo de abordagem que se faz da imagem depende do campo no seio do qual se decide a sua observação²³² e o seu estudo.

« A técnica dos nossos dias permite que se vejam e se conheçam vários aspectos de uma mesma coisa.»

Bruno Munari, *Design e Comunicação Visual*, p. 85.

« (...) Parâmetros da imagem, historicamente determinado, como o dos contextos da comunicação induzem a significados e interpretações socioculturalmente codificados .»

Martine Joly, *A imagem e os signos*, p. 14.

As interpretações vão sendo modificadas ao longo dos tempos, os códigos e interpretações de outrora, tem vindo a ser adaptados às novas realidades excluindo restrições na forma como se comunica²³³.

Os críticos de arte têm hoje o papel de interpretar, mas segundo Munari, há hoje a necessidade de estabelecer regras mais elásticas e dinâmicas para a comunicação

²³¹ Cf. JOLY, Martine - *A imagem e os signos*, p. 11.

²³² Cf. JOLY, Martine – *idem, ibidem*, p. 11.

²³³ MUNARI, Bruno - *Design e Comunicação Visual*, p. 81.

visual, regras estas, que não fixas para todo o sempre e continuamente transformáveis²³⁴, na medida em que acompanhem a evolução dos tempos²³⁵.

4.3

Alfabeto Gráfico

A partir destas experiências partiu-se para a construção de um Alfabeto Gráfico com 50 elementos base, desenhados a guache sobre papel e posteriormente trabalhados de forma digital. Este alfabeto divide-se em animais e figuras/personagens e a ele juntaram-se também caracteres formados pelos ornamentos, que estarão posteriormente presentes em ANEXOS²³⁶.

As peças de Arte Pastoril são caracterizadas na generalidade, pela ausência de cor, daí a necessidade de fazer uma selecção cromática pessoal. Inicialmente, foram trabalhadas cores sólidas tais como o preto, com o qual foi elaborado a forma base final de todos os símbolos do Alfabeto Gráfico. Foi também utilizado o azul em dois tons aos quais foram adicionados o amarelo. A escolha destas cores, recaiu principalmente pela associação às planícies do Alentejo, onde existem paisagens com estes cromatismos e em que em algumas estações do ano, ainda é adicionado os tons de verde das oliveiras e o encarnado das papoilas. Desta forma, a gama cromática principal criada é constituída por amarelo, azul e preto.

Com base nestas premissas, partindo do Alfabeto Gráfico e de todas as experiências feitas, criou-se uma linha gráfica com três vertentes distintas:

²³⁴ MUNARI, Bruno - *Design e Comunicação Visual*, p. 81.

²³⁵ MUNARI, Bruno – *idem, ibidem*, p. 82-84.

²³⁶ ver ANEXOS, fig. 187 a 339.

1. Texturas.

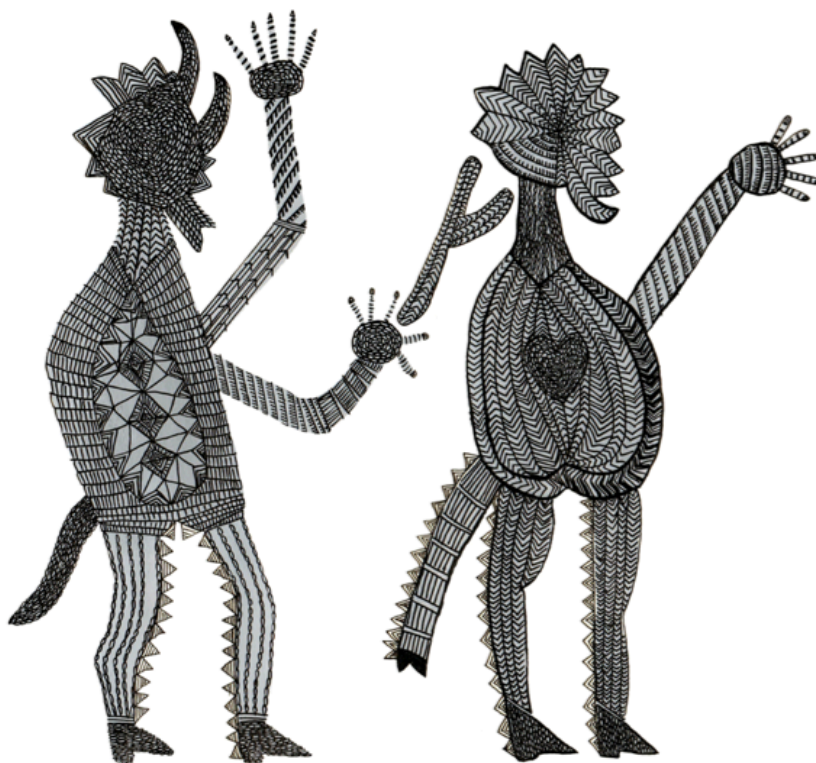


Fig. 51- Exemplo de aplicação de texturas. Guache e caneta preta.



Fig. 52 - Exemplo de aplicação de texturas. Guache e lápis de cor.



Fig. 53 - Exemplo de aplicação de texturas. Guache e lápis de cor.

2. Misturas de elementos a 2 cores.

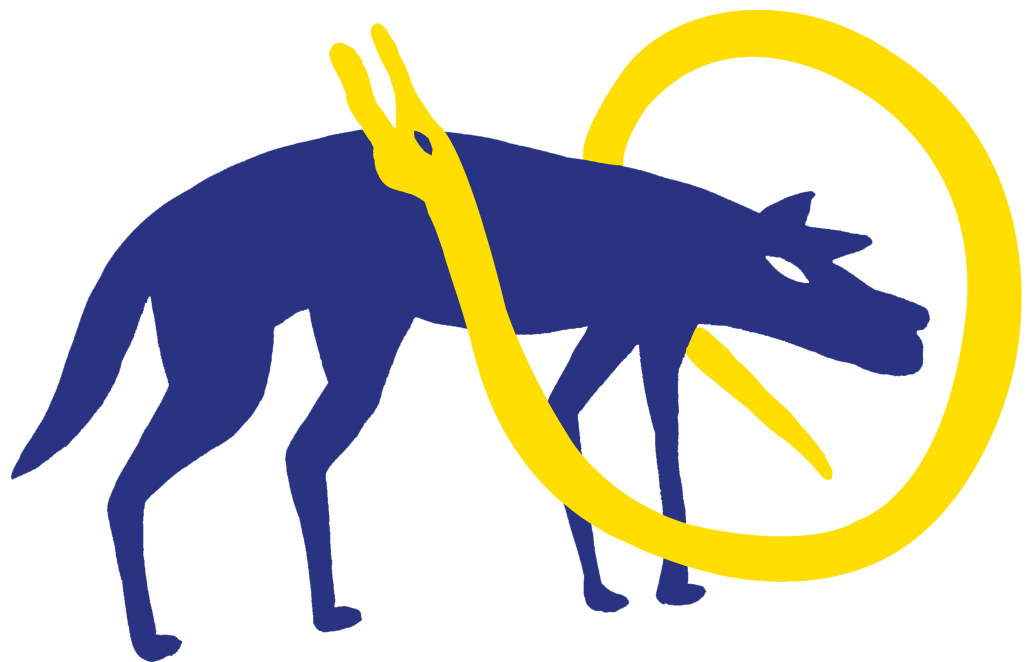


Fig. 54 – Exemplo de mistura de elementos a 2 cores. Guache e digital.



Fig. 55 e 56 - Exemplos de composição de elementos a 2 cores. Guache e digital.

3. Antropomorfismos/Zoomorfismos.



Fig. 57 e 58 – Exemplos de antropomorfismo/zoomorfismo.
Guache sobre papel e digital.

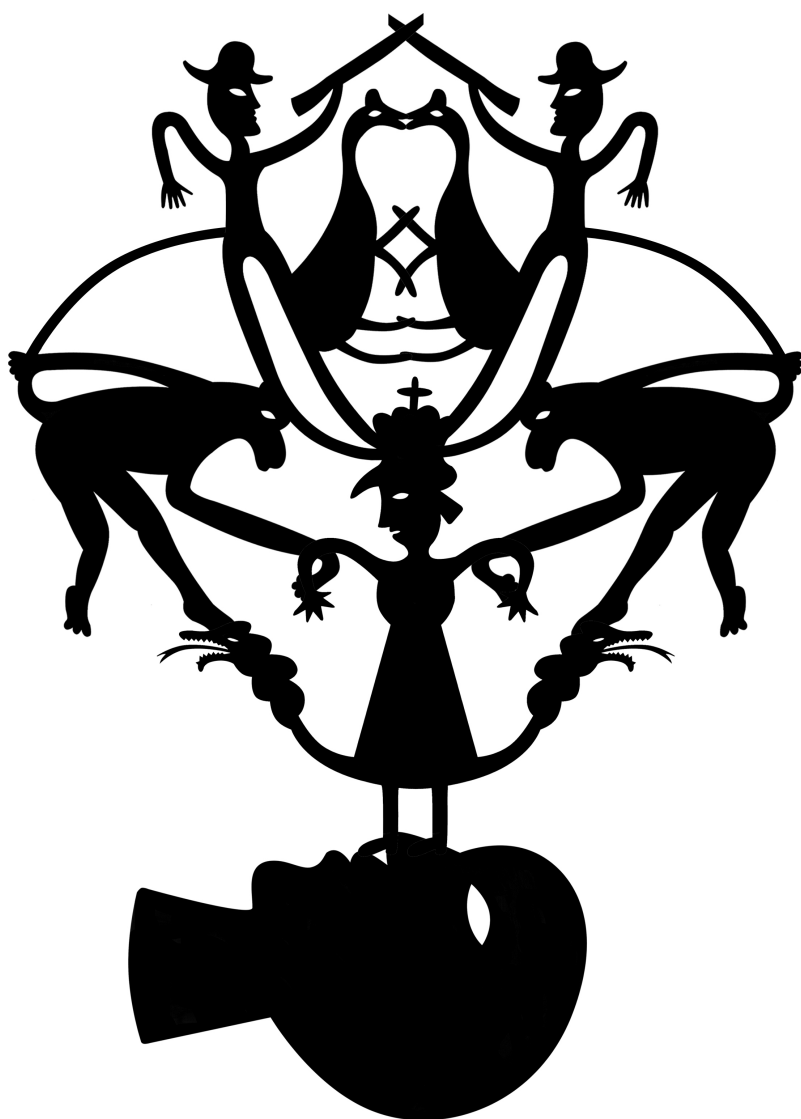


Fig. 59 – Exemplo de antropomorfismo/zoomorfismo. Guache e correcções digitais.

V CONCLUSÃO

A crescente e prolífera procura de reavivar e recuperar as tradições, as origens e o património material e imaterial, tem vindo a ser cada vez mais uma preocupação não só de artistas como de instituições privadas que apoiam a investigação, a aquisição, o levantamento visual e a catalogação de informação, com o objectivo de facilitar o acesso às mesmas e de criar testemunhos escritos e gráficos de assuntos que outrora foram esquecidos, é exemplo disso a Arte Pastoril.

Com a vontade e o desejo, de que esta investigação seja um contributo artístico e cultural para a valorização deste legado, e partindo como base de inspiração nos elementos gráficos existentes, criaram-se novas formas de ilustração que cruzam várias áreas artísticas, tais como as artes decorativas, o design, a etnografia e o património, através da concretização de uma linguagem gráfica própria. Onde foi perceptível a existência de espaço e liberdade para crescimento artístico pessoal, ficando em aberto um sem número de aplicações gráficas a novos produtos aliados ao design, ao design industrial e ao artesanato ou mesmo à customização de produtos já existentes, como é o caso da cerâmica, sendo exemplo disso os azulejos portugueses.

Constatou-se que existe uma grande riqueza gráfica patrimonial com extenso conteúdo a ser explorado, que pode e deve servir de incremento à criatividade e vir a constituir assim uma actualização das linguagens existentes. Assim, esta investigação propõe-se a ser uma visitação, reapropriação, reinterpretação criativa de formas, soluções e imaginário popular associados à Arte Pastoril. Num processo criativo que não se propõe mimetizar ou copiar numa perspectiva salvaguardista, mas antes, recriar e construir novas formas visuais de um Alfabeto Gráfico inspirado pelos e nos seus elementos constitutivos, a partir de uma pesquisa aprofundada dos seus registos etnográficos.

VI BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Monografias

- BARROS, Vítor Fernando; GUERREIRO, Lourivaldo Martins - *Dicionário de Falares do Alentejo*. Porto: Campo das Letras – Editores, S.A., 2005. ISBN 9789726109040.
- BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. ISBN 9789722415859.
- CID, Manuel - *Bibliografia de Etnografia Alentejana*. Évora: Delegação Regional do Alentejo da Secretaria de Estado da Cultura, 1993. ISBN 9729597308.
- CORREIA, Vergílio - *Etnografia Artística Portuguesa*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937.
- CHAVES, Luís - *A Agricultura e a Etnografia: Nacionalismo Etnográfico*. Lisboa: Associação Central de Agricultura, 1920.
- DELGADO, Manuel Joaquim – *A Etnografia e o Folclore no Baixo Alentejo: Aspectos vários, curiosidade linguísticas, dialectológicas e outras, comentário, recolha e notas do autor*. Beja: Assembleia Distrital de Beja, 1985.
- DICIONARIO DA LINGUA PORTUGUESA. Volume I A-F e II G-Z. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.
- ENCICLOPEDIA TEMÁTICA ESCOLAR LAROUSSE - *Arte e música*. Ciencias Humanas. Volumen 10. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A., 2002. p14-32. ISBN 8422696347.
- GALHANO, Fernando – *Desenho Etnográfico*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.
- GALHANO, Fernando - *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural, 1968.
- GELL, Alfred - *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. 1998. ISBN 9780198280132.
- INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL - *Artesanato da Região do Alentejo: Catálogo*. Évora: Delegação Regional do Alentejo, Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2000. ISBN 9727325319.
- JOLY, Martine – *A imagem e os signos*. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2005. p9-14. ISBN 972441246.
- LAGE, Francisco; CHAVES, Luís; FERREIRA, Paulo - *A Vida e Arte do Povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional e Recepção da Comissão dos Centenários, 1940.
- LUCENA, Armando de - *Arte Popular: Usos e Costumes Portugueses*. [2.^a ed.]. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.
- MUNARI, Bruno - *Design e Comunicação Visual*; Arte e Comunicação; Edições 70, Lisboa, 1968. ISBN 978724412801.
- PANOF, Michel; PERRIN, Michel - *Dicionário de Etnologia*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- PEIXOTO, Rocha - *Etnografia Portuguesa: Obra Completa*; Lisboa: Dom Quixote, 1990. ISBN 972-20-0766-1.
- PEREIRA, Benjamim Enes - *Bibliografia Analítica de Etnografia Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1965.

PINA, Luís de - *Arte Popular*. In: LAGE, Francisco (ed.) *Vida e Arte do povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.

POICÃO, José da Silva - *Através dos Campos: Usos e Costumes Agrícola-Alentejanos*; Dom Quixote, Lisboa: Coleção Portugal de Perto, 1983.

REBELO, José Pequito - *La Conférence de Londres en la crise mondiale*. Lisboa: Livraria Ferin, 1934.

Sebastião Rodrigues – *Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

SIMORRA, R. Violant; *El Arte Popular Español – através del museo de industrias y artes populares*. Barcelona: Aymá editores, 1953.

SOUSA, Tude de – *Pastoreio e Arte Pastoril*: Vida e Arte do Povo Português; Lisboa.

VASCONCELLOS, Leite de - *Estudo etnográfico a propósito da ornamentação dos jugos e cangas de bois nas províncias portuguesas do Douro e Minho*. Porto, 1881.

Publicações em Série

A Terra Portuguesa. Lisboa. [1916]. Contém Artigo sobre Papéis Recortados Ornamentais de Vergílio Correia.

Boletim de Etnografia. Nº 2. Lisboa. [1923]. Contém Artigo sobre Objectos Etnográfico do Alto Alentejo de José Leite de Vasconcellos.

Boletim de Etnografia. Nº 2. Lisboa. [1923]. Contém Artigo sobre Polvorinho Artístico de José Leite de Vasconcellos.

Boletim de Etnografia. Nº 1. Lisboa. [1920]. Contém Artigo sobre Espécimes de Arte Popular Alentejana de José Leite de Vasconcellos.

Etnografia: Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social. Nº1, Volumes III. Lisboa. [1999]. Contém Artigo sobre Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal de Jorge Freitas Branco.

Mensário das Casas do povo. Nº73, Volumen VII. Lisboa. [1952]. Contém Artigo sobre Lavores Pastoris de Abel Viana.

Revista Ilustrada. Nº2. Lisboa. [1916]. Contém Artigo sobre Etnografia Artística: I – Uma Corna Alentejana; II – Apetrechos da Meia Alma Nova de José Leite de Vasconcellos.

Revista de Etnografia. Volume IV tomo 2. Porto. [1965]. Contém Artigo separado sobre Aspectos da Vida Pastoril em Portugal de Jorge Dias.

Revista de Etnografia. Volume III tomo 2. Porto. [1969]. Contém Artigo sobre Exposição da Alfaia Agrícola Portuguesa do Museu de Etnologia do Ultramar de Ernesto Veiga de Oliveira.

Documentos Digitais

ALVES, Vera Marques - A poesia dos Simples: arte popular e nação do estado novo; *Etnográfica*, 11 (1), p.63-89.

ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu de - *As invasões francesas e a afirmação das ideias liberais* in MATTOSO José, *História de Portugal*, vol. 5, 1998.

DESENHADOR DO QUOTIDIANO [em linha] [citado em 29 de Setembro de 2014 às 21h56m] Disponível em URL: <http://diario-grafico.blogspot.pt>.

DEUTSCHER WERKBUND [em linha] [citado em 5 de Setembro de 2014 às 01h29m] Disponível em URL: <http://tipografos.net>.

DIAS, José António B. Fernandes - *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*, *Etnográfica*, Vol. V(1), 2001.

- GERD ARNTZ WEB ARCHIVE; [em linha] [citado em 1 de Maio de 2014 – 22:26]
Disponível em URL: <http://www.gerdarntz.org>.
- HALL, Stuart, DU GAY, Paul, *Questions of Cultural Identity*, Londres, 1996, p. 13-17.
- HISTÓRIA ARTES E IMAGEM [em linha] [citado em 18 Setembro de 2014, às 12h40m] Disponível em URL: <http://flama-unex.blogspot.pt>.
- JOANA VASCONCELOS [em linha] [citado em 10 Setembro de 2014 às 20h38m]
Disponível em URL: <http://www.joanavasconcelos.com>.
- LEAL, João - *Da arte popular às culturas populares híbridas*, Etnográfica, vol.13 (2) | 2009, p. 472-476.
- LEAL, João - *Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Virgílio Correia e Ernesto de Sousa*, Etnográfica, Vol. VI (2), 2002, p.251-280.
- LEAL, João - *Usos da Ruralidade*, Etnográfica, vol.11 (1) | 2007, 57-62.
- LUCENA, Armando - *Arte Popular: Usos e Costumes Portugueses*, Empresa Nacional de Publicidade, Vol. 2, 2ª edição, Lisboa, 1944, p.198.
- MATRIZNET: INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO [em linha] [citado em 3 Maio de 2014 às 22h05m] Disponível em URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt>.
- MUSEU DE ARTE POPULAR [em linha] [citado em 25 de Setembro de 2014 às 13h45] Disponível em URL: <http://www.map.imc-ip.pt>.
- O TEMPO DA OUTRA SENHORA [em linha] [citado em 29 de Setembro de 2014, às 17h56m] Disponível em URL: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt>.
- PIRES, Ana - *Por Serras e Planícies*; Mãos - Revista trimestral de artes e ofícios n.º27/28, Porto, 1997, 2f.
- PIRES, Ana - *Por Serras e planícies. O tempo dos pastores*, Revista Mãos, número 26, Porto, 2004, p.28-29.
- PÓ DOS LIVROS [em linha] [citado em 29 de Setembro de 2014 às 21h45m] Disponível em URL: <http://podoslivrosvintage.blogspot.pt>.
- PRIBERAM DICIONÁRIO; [em linha] [citado em 30 de Setembro de 2014 – 10h49m] Disponível em URL: <http://www.priberam.pt>.
- RAPOSO, Paulo - *Os Invernos da Pós-Ruralidade no Nordeste Transmontano: Festividades Emancipadas*, 2011, 5f.
- RIBEIRO, Carla - *Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro*, Lisboa, 2012, p. 1-13.
- ROSAS, Fernando - “A “Grei Agrária”, in MATTOSO José, *História de Portugal*, vol. 7, 1998.
- SAMPAIO, Joaquim - *Mitificação e Paisagem Simbólica: o caso do Estado Novo*, Cadernos : Curso de Doutoramento em Geografia, nº. 4, 2012, p. 101-120.
- SILVA, Luís - *Contributo para o estudo da pós ruralidade em Portugal*; Arquivos da Memória, Outro país - Novos olhares, terrenos clássicos, nº4 (Nova Série), 2008.
- VAQUINHAS, Irene Maria; NETO, Margarida - *Agricultura e Mundo Rural: Tradicionalismos e Inovações* in MATTOSO José, *História de Portugal*, vol. 6, 1998.
- VIANA, Abel - *Lavores Pastoris*, Mensário das Casas do Povo, número 73, s/l.,1952.

Dissertações/Teses

- BARBOFF, Mouette Gisele - *Les Brodeurs de Cuilleres en Alentejo*, Diplome de École (en Ethnologie) sous la direction de Nicole Belmont, Paris: (s/n), 1982, 188f. Tese de Licenciatura.

Folhetos

MATOS, Hernâni; *Arte Pastoril - Memórias de um colecionador*; Câmara Municipal de Estremoz; Estremoz, 2012.

VASCONCELOS, Pedro - *Arte Popular Portugal*, Instituto de emprego e formação profissional, Lisboa, (s/d).

Registo visual – DVD

Ainda há pastores [Documentário]. 1 disco [DVD] [72 min]. Realizado por Jorge Pelicano, 2006.

Transumantes, viagem pela memória [Documentário]. 1 disco [DVD] [54 min. 54seg.]. Realizado por Fernando Faria Paulino, 2002.

VII

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- CABRAL, Carla Bertrand; *Património Cultural Imaterial*. Convenção da UNESCO e seus contextos, Lisboa, Edições 70 - Arte e Comunicação, 2011.
- CAPELA E SILVA - *Ganadeiros Alentejanos* in Arquivo Transtagano I, Elvas (pp 319-324), 1934.
- CHOAY, Françoise, *As Questões do Património*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- CUTILEIRO, José – *A Portuguese Rural Society*, in Etudes Rurales nº48; Pobres e Ricos do Alentejo; Lisboa, 1975.
- DE LIMA, Fernando de castro Pires; *Arte popular em Portugal* - Primeiro Volume, Editorial Verbo, Lisboa, 1968.
- DURAND, Jean-Yves; *Lenços de Namorados*; Vila Verde : Câmara Municipal, 2006.
- FALCATO, João - *Elucidário do Alentejo*; Coimbra, Coimbra Editora, 1953.
- FICALHO, Conde de - *O Elemento Árabe na Linguagem dos Pastores Alentejanos*; A Tradição, anno 1, serie I, Serpa, 1899; pp.81-85.
- KALLIR, Jane; *The Folk Art Tradition Naïve Painting in Europe and the United States* - A Studio Book; New York: The Viking Press; 1982. ISBN 10: 0910810206.
- LEAL, João; *Etnografias Portuguesas (1870-1970)* - Cultura Popular e Identidade Nacional; Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.
- LORBLANCHET, Michel; *La Naissance de l'Art-Genèse de l'Art Préhistorique*; Paris: Editions Errance, 1999.
- MANGA, Janos - *L'Art Dès Bergers*; Budapest : Ed. Corvina; 1972.
- MITCHELL, W.J.T.; *Iconology Image, Text, Ideology*; Chicago: The University of Chicago Press, 1986. ISBN 978-0-226-53229-5.
- RIEGIL, Alois; *O Culto Moderno dos Monumentos*, Lisboa: Edições 70 - Arte e Comunicação, 2013.

ANEXOS

A título de exemplo só se apresentam mínimo (3) três e no máximo (5) cinco imagens exemplificativas da linha gráfica desenvolvida, a qual fará parte na sua totalidade, dos conteúdos do catálogo a apresentar ao júri.

FIGURAS E FOTOGRAFIAS

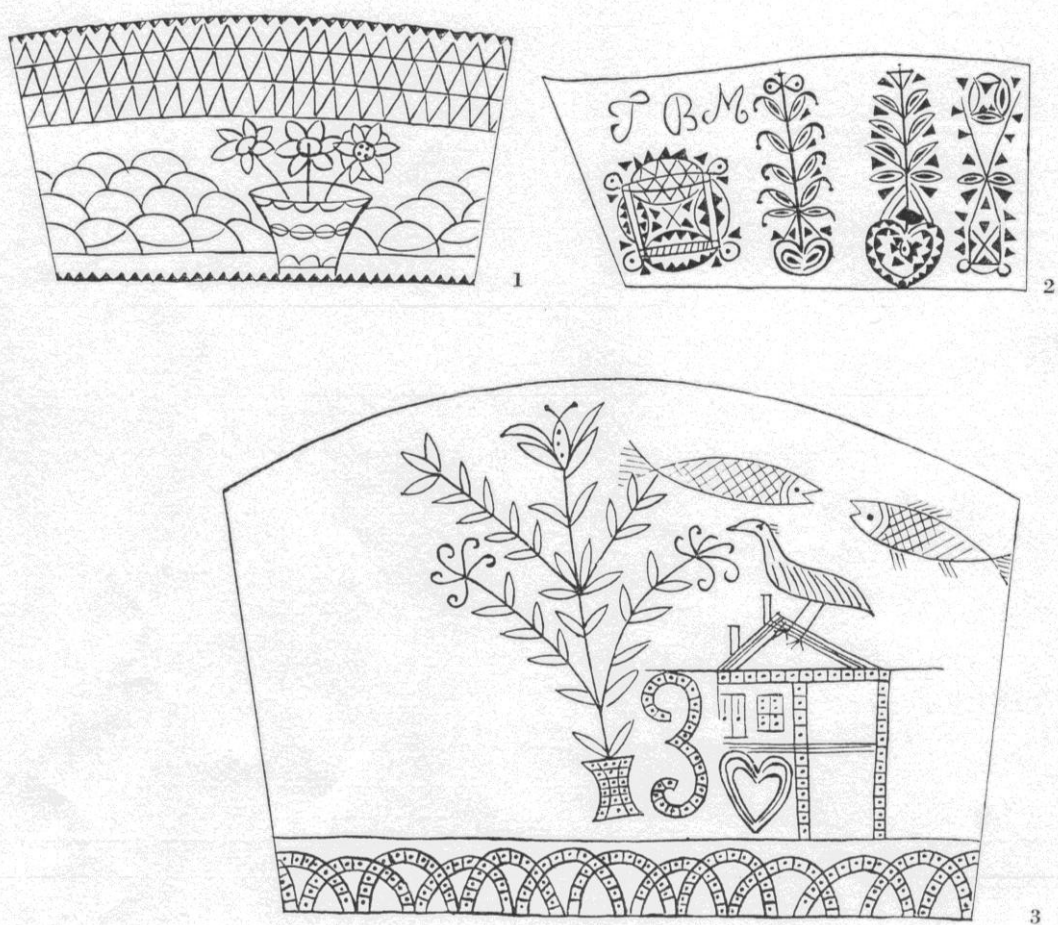


Fig. nº 60

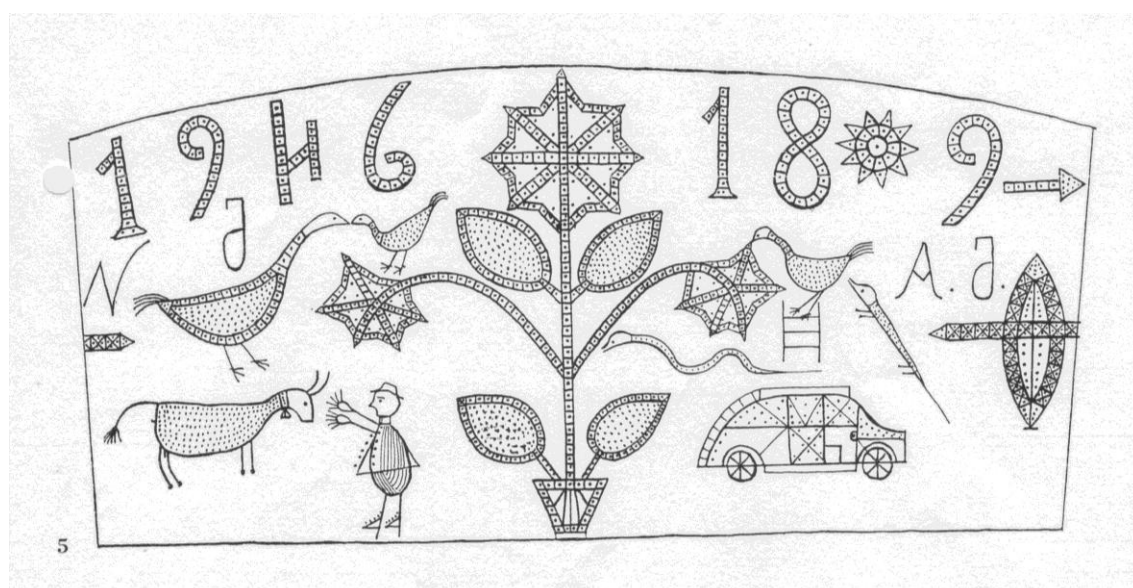


Fig. nº 61

Fig. nº 60 e 61 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 17 e 18

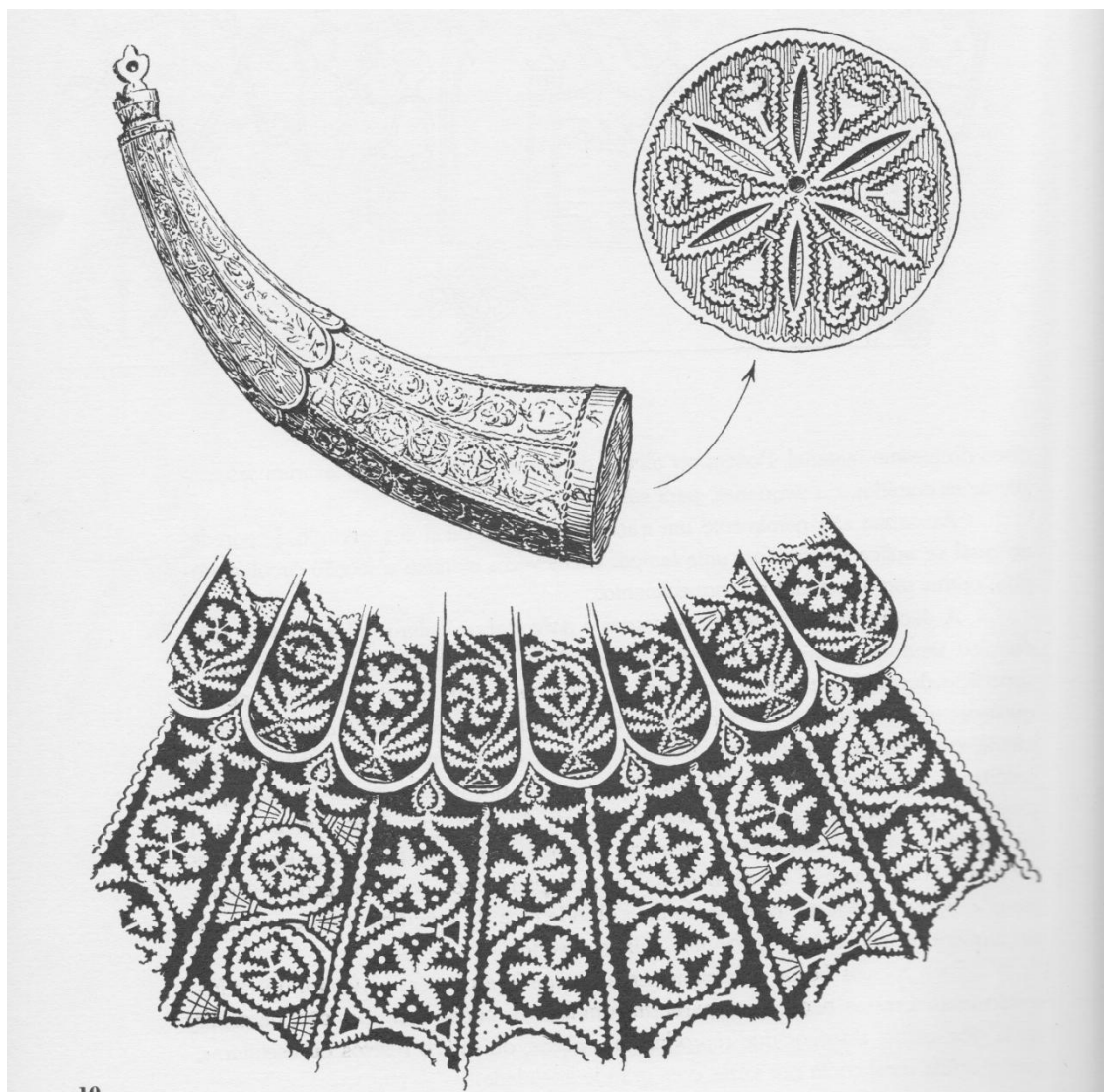


Fig. nº 62

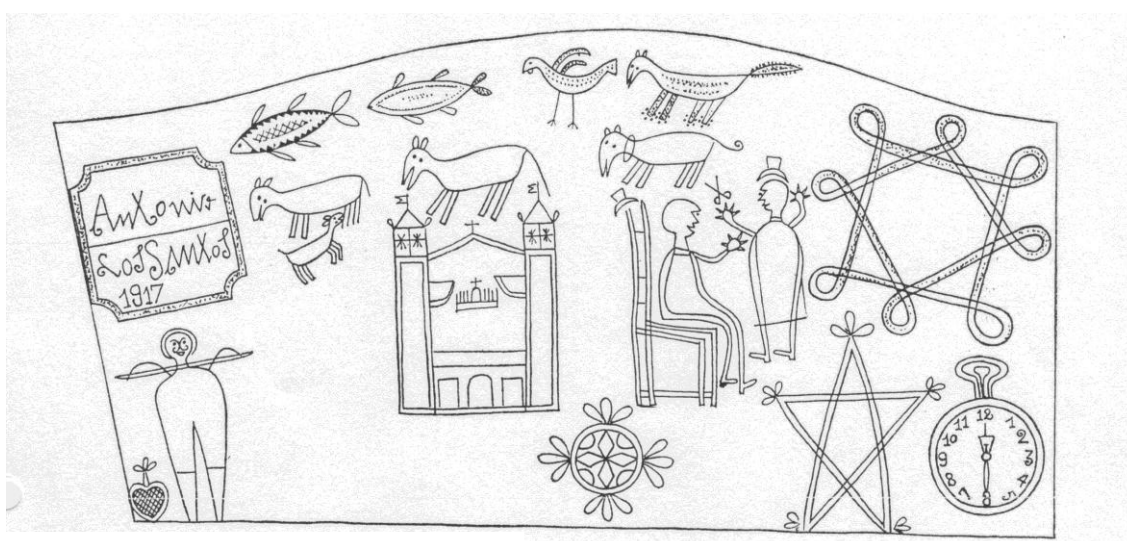


Fig. nº 63

Fig. nº 62 e 63 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 21 e 22

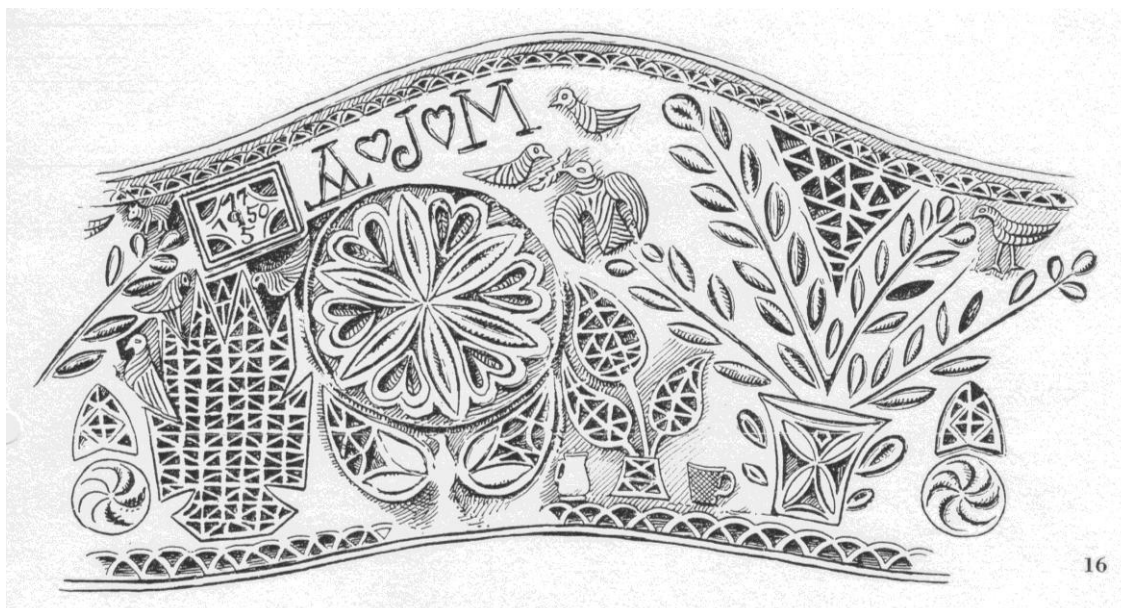


Fig. nº 64



Fig. nº 65

Fig. nº 67 e 68 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 23

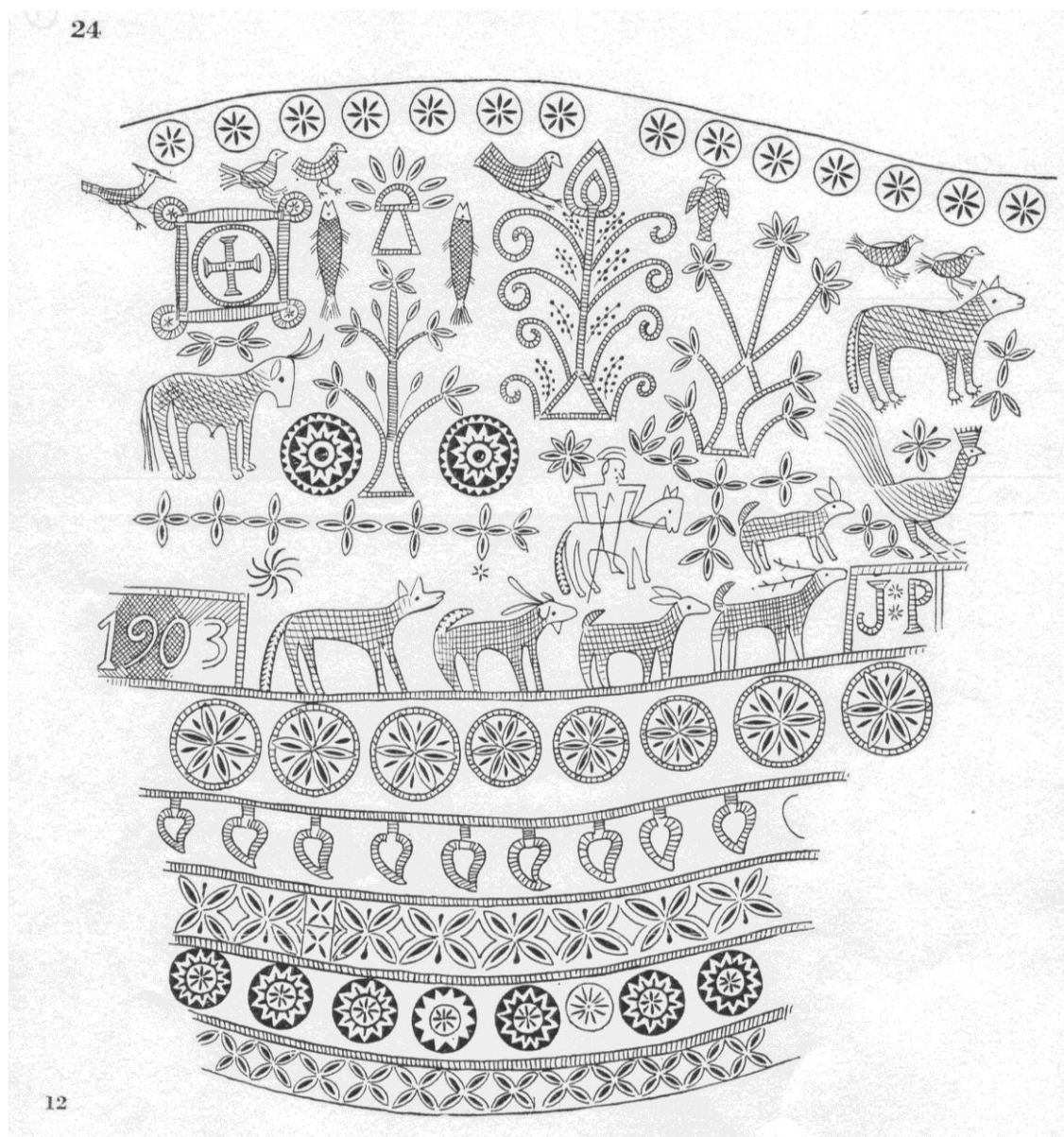


Fig. nº 66

Fig. nº 66 – Levantamento Gráfico,

Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 24

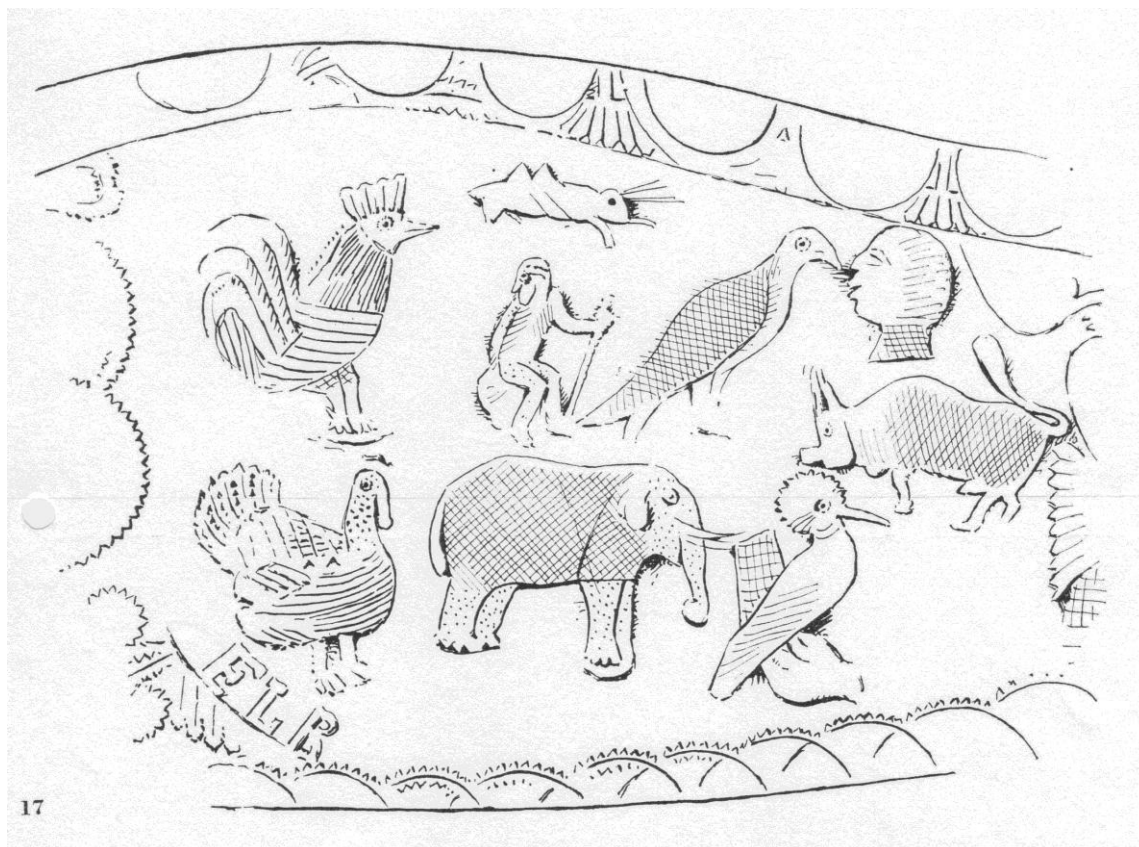


Fig. nº 67

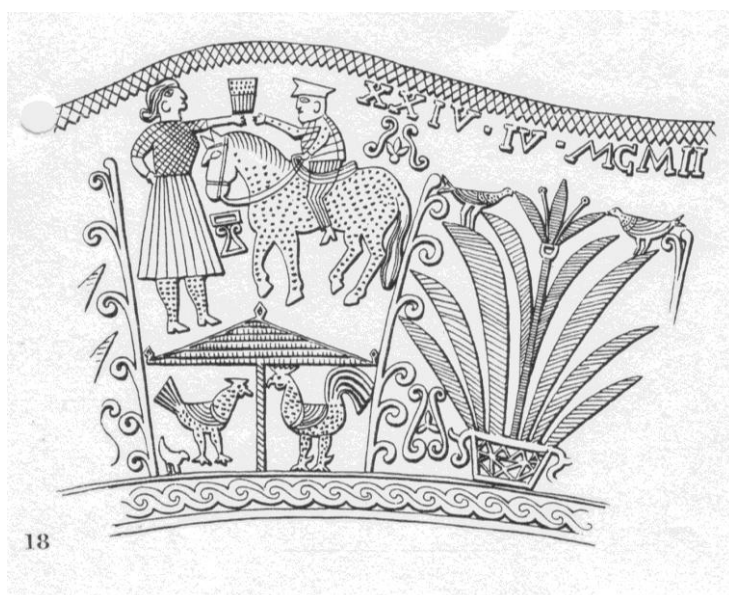


Fig. nº 68

Fig. nº 67 e 68 – Levantamento Gráfico,
Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 28

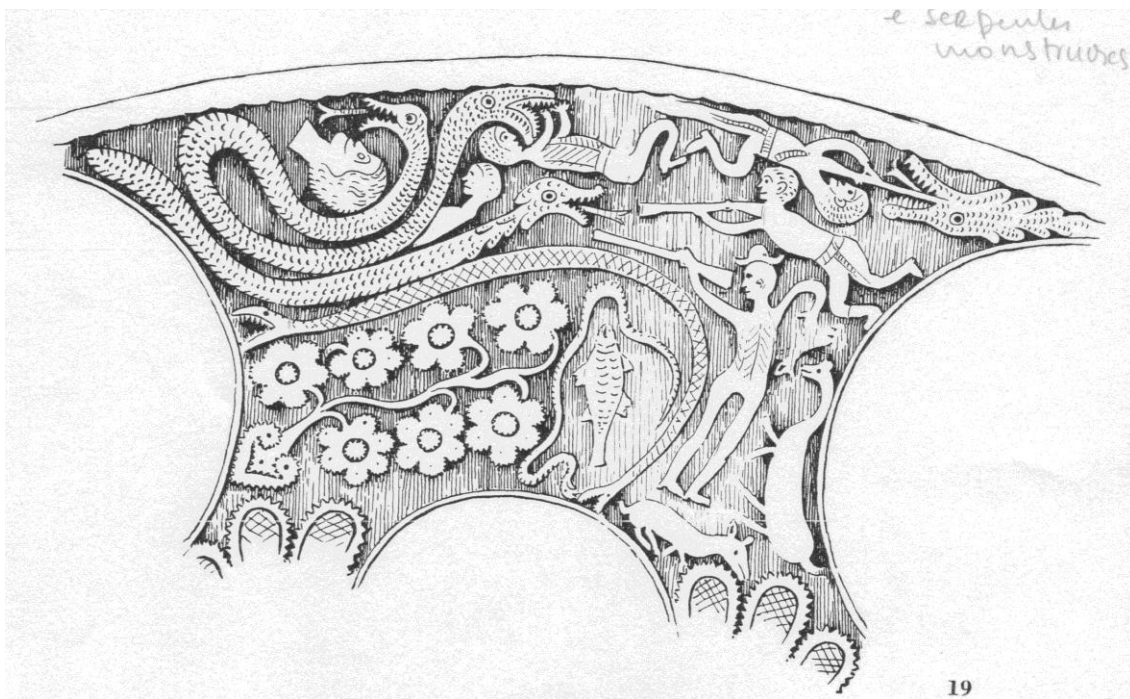


Fig. nº 69

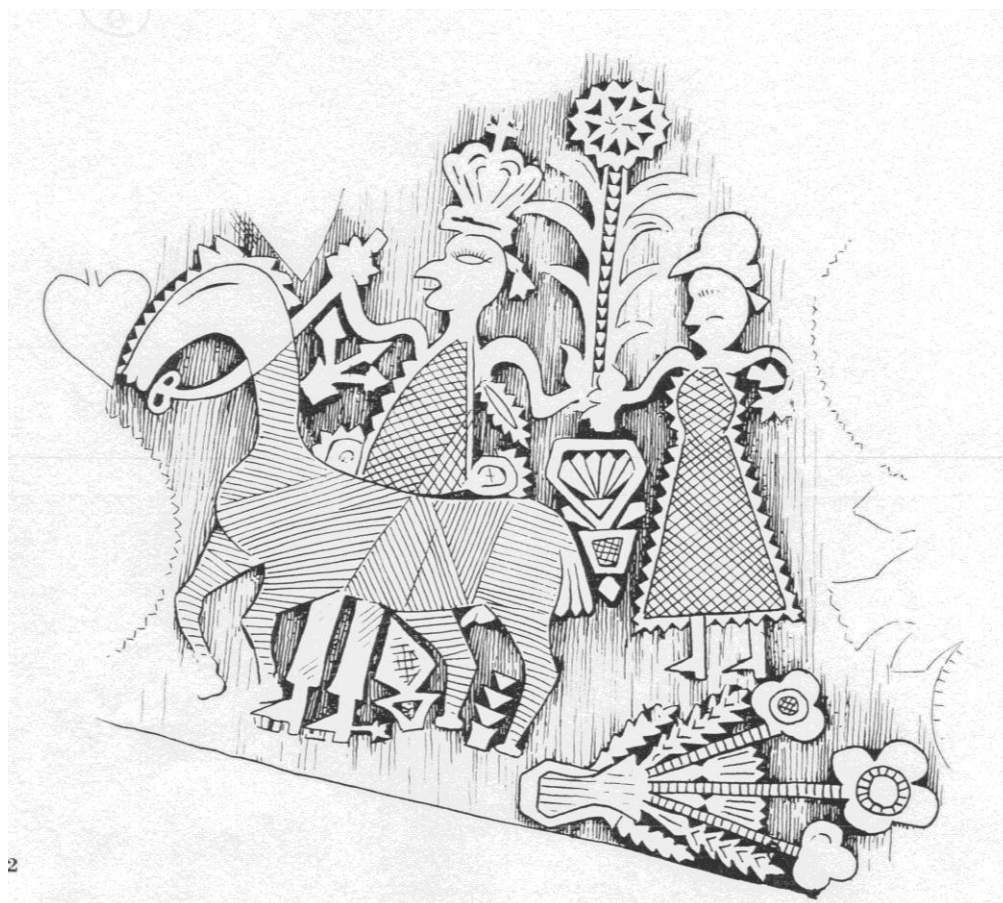


Fig. nº 70

Fig. nº 69 e 70 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 29 e 32

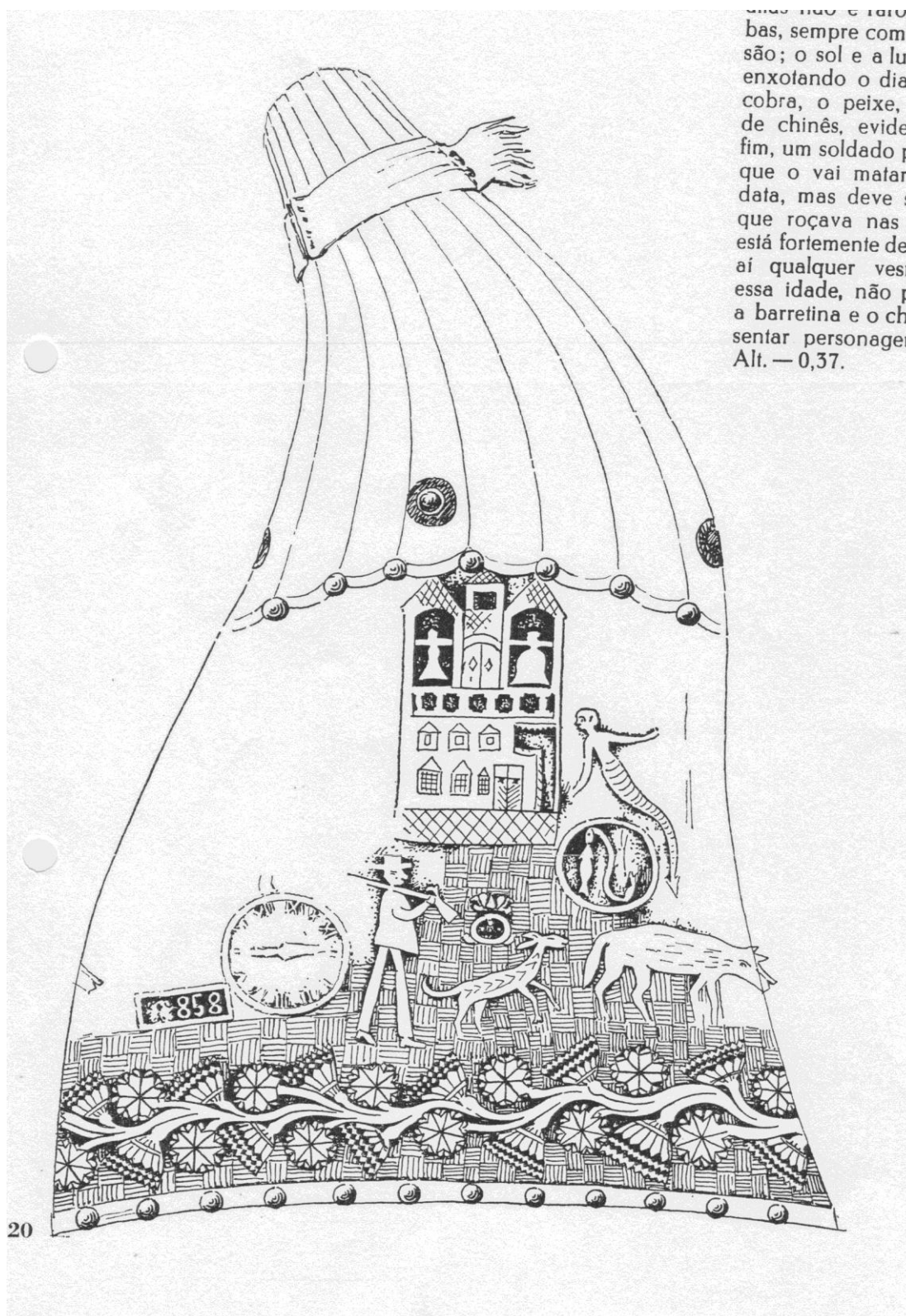


Fig. nº 71

Fig. nº 71 – Levantamento Gráfico,

Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 30

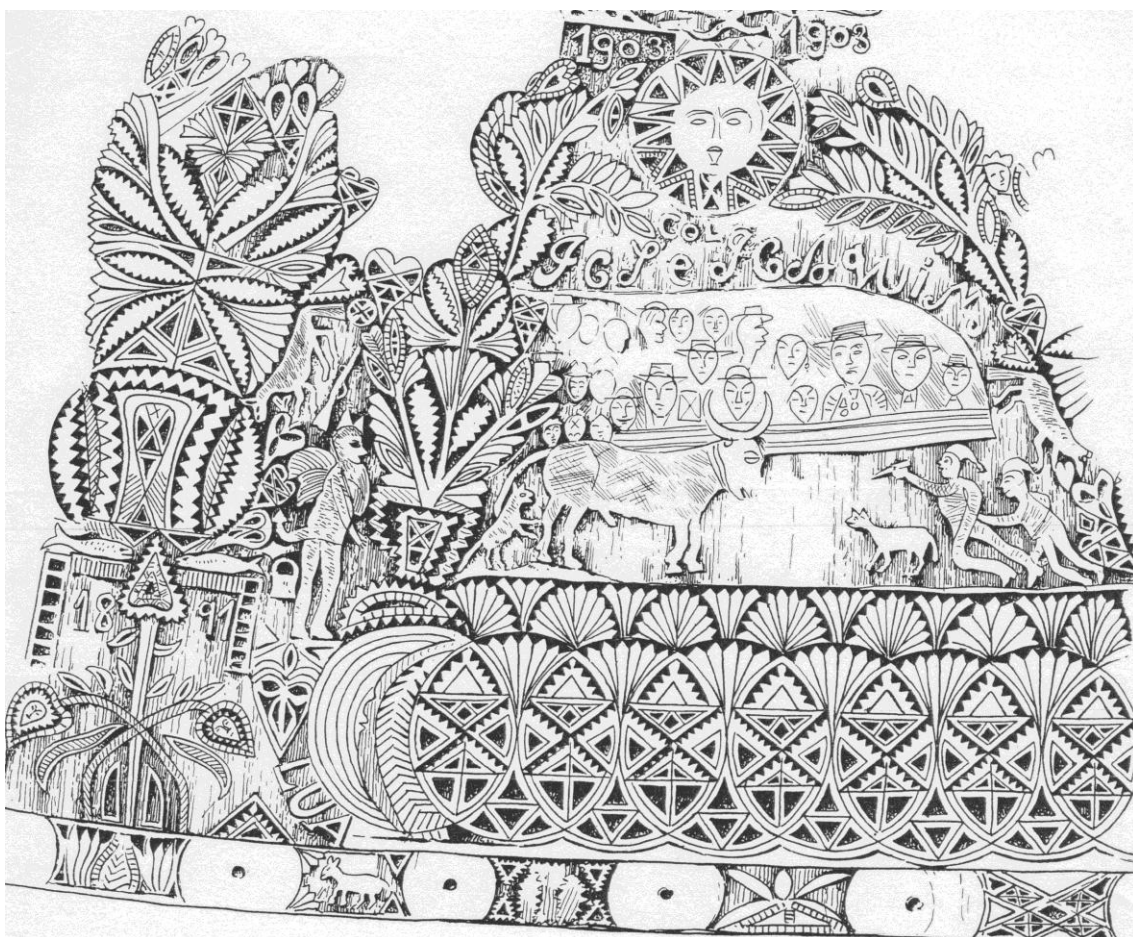


Fig. nº 72

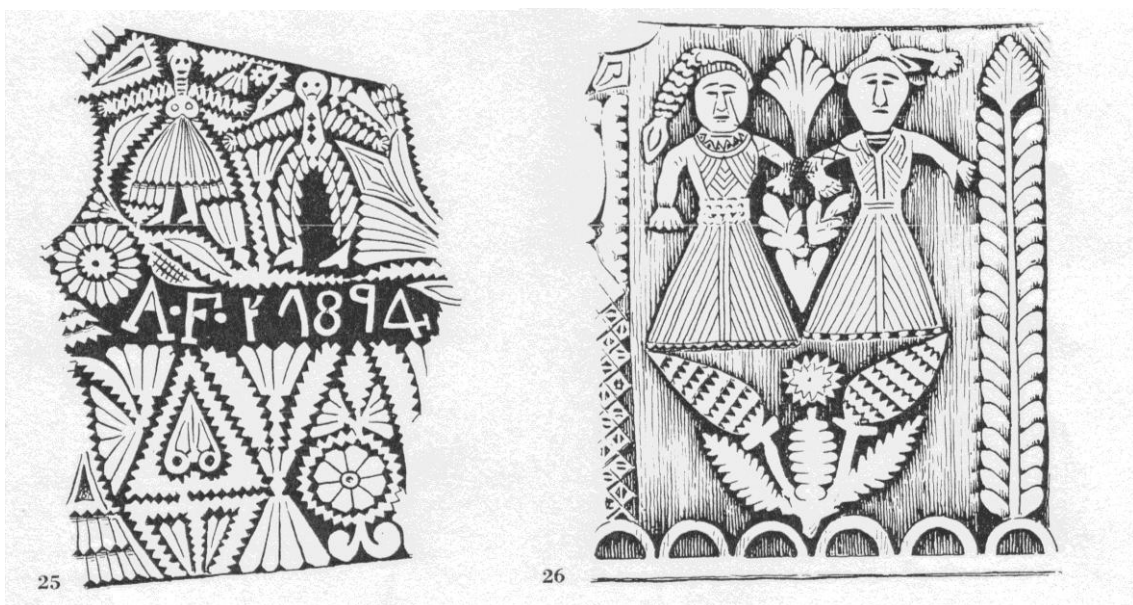


Fig. nº 73

Fig. nº 72 e 73 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 28 e 36



Fig. nº 74

Fig. nº 74 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 34



Fig. nº 75

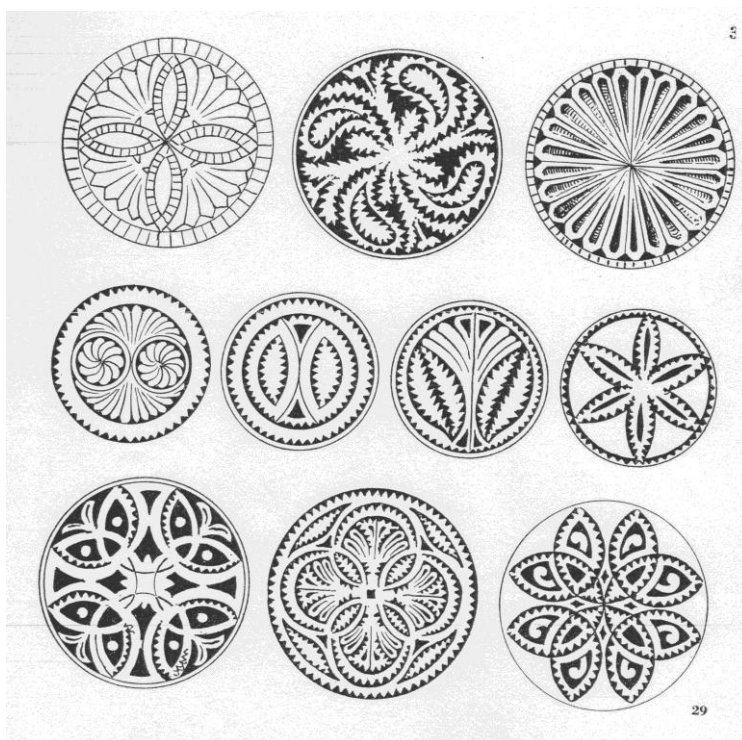


Fig. nº 76

Fig. nº 75 e 76 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 37 e 39

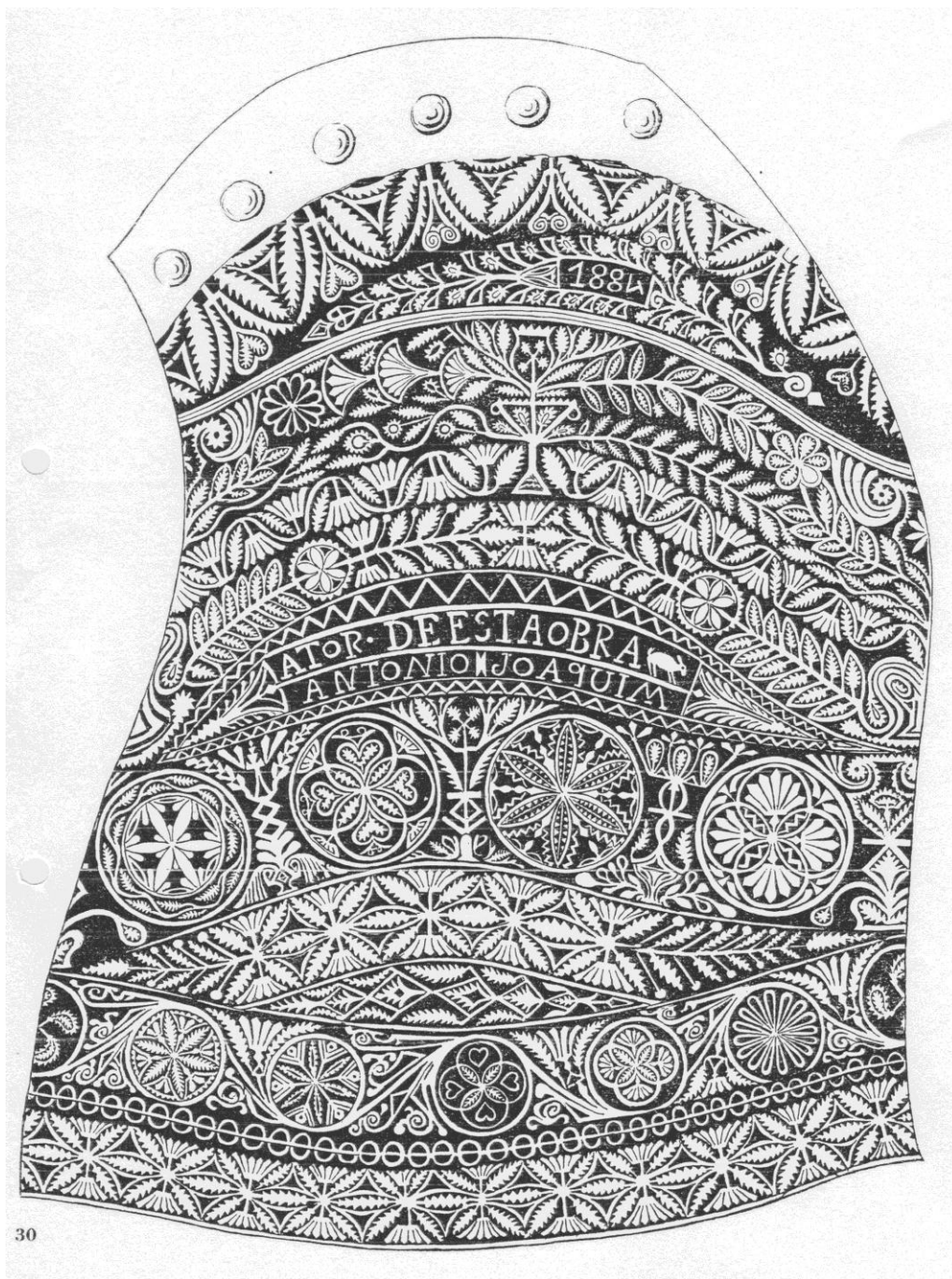


Fig. nº 77

Fig. nº 77 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 40



Fig. nº 78

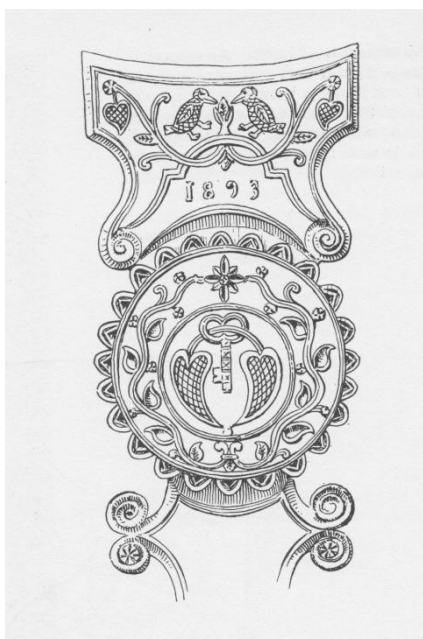


Fig. nº 79

Fig. nº 78 e 79 – Levantamento Gráfico,
Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 41 e 70

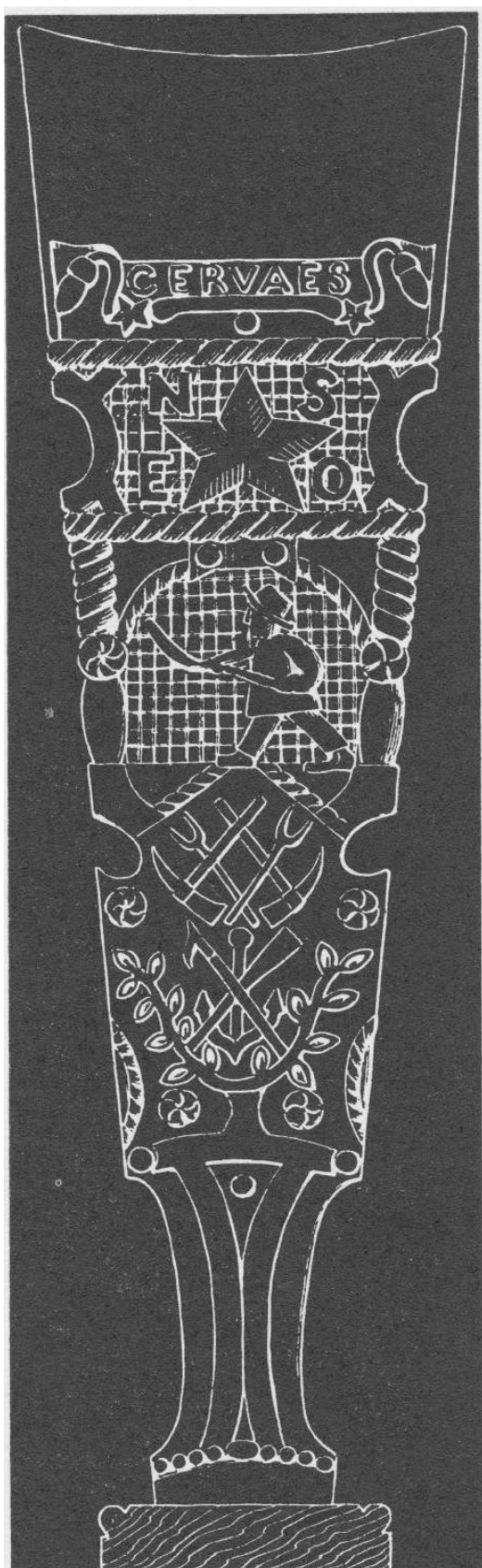


Fig. nº 80

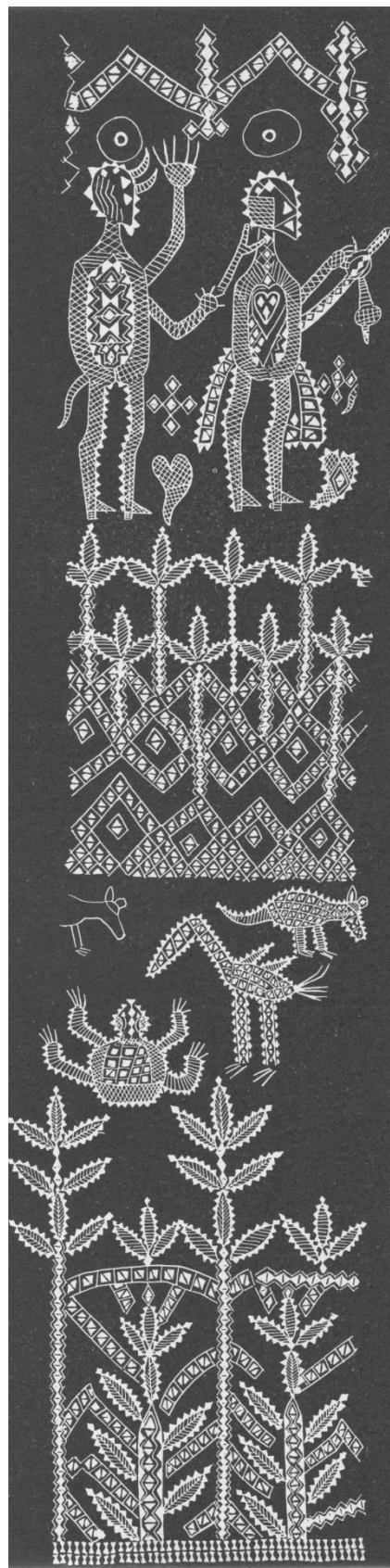


Fig. nº 81

Fig. nº 80 e 81 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfaias Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 71 e 77

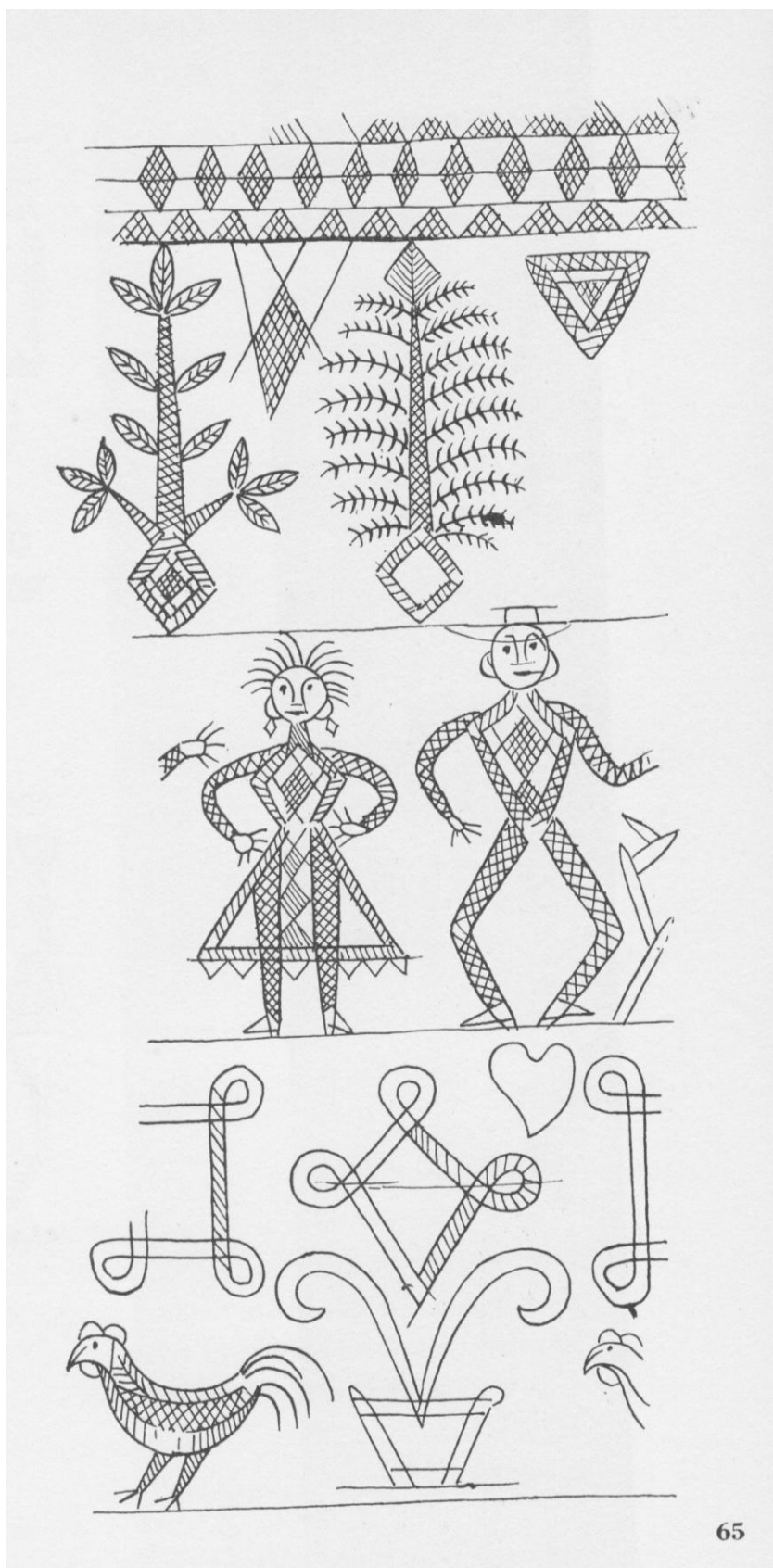


Fig. nº 82

Fig. nº 82 – Levantamento Gráfico,
 Fernando Galhano, *Objectos e Alfiás Decoradas do Museu
 de Etnologia do Ultramar: I - Portugal Metropolitano*, p. 75

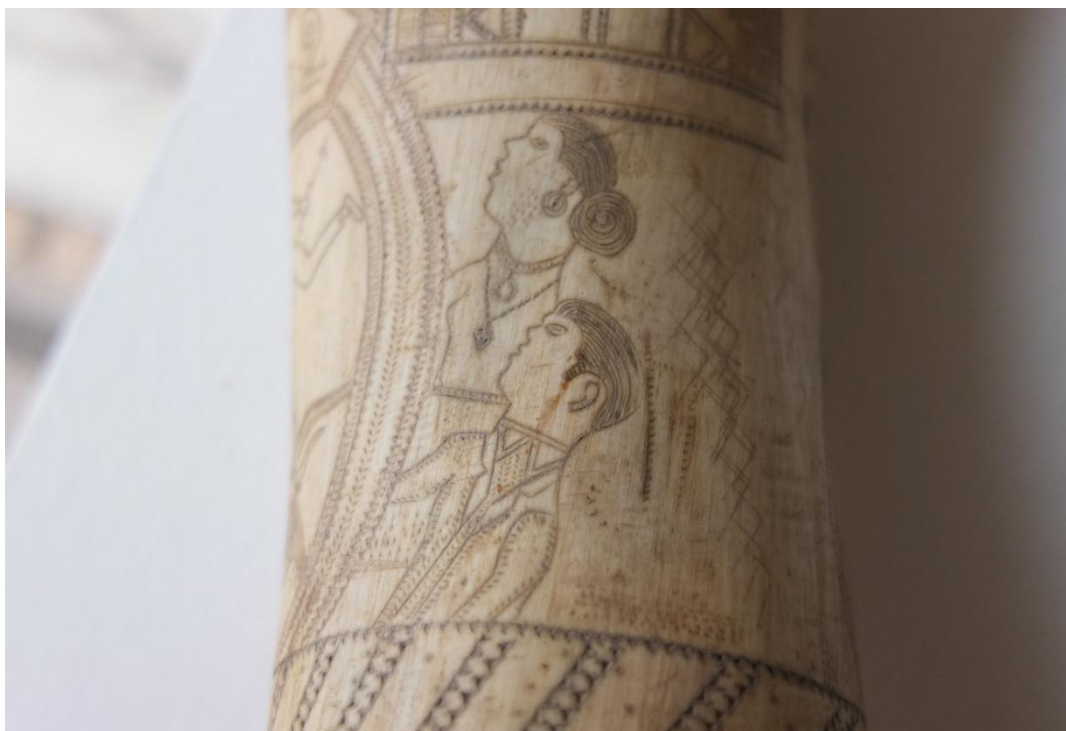


Fig. nº 85



Fig. nº 86

Fig. nº 85 e 86 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 87

Fig. nº 87 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 88

Fig. nº 88 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 89



Fig. nº 90

Fig. nº 89 e 90 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 91

Fig. nº 91 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 92

Fig. nº 92 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 93



Fig. nº 94

Fig. nº 93 e 94 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 95

Fig. 95 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 96

Fig. nº 96 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 97

Fig. nº 97 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho



Fig. nº 98



Fig. nº 99

Fig. nº 98 e 99 – Levantamento Fotográfico,
Museu Municipal de Estremoz - Professor Joaquim Vermelho

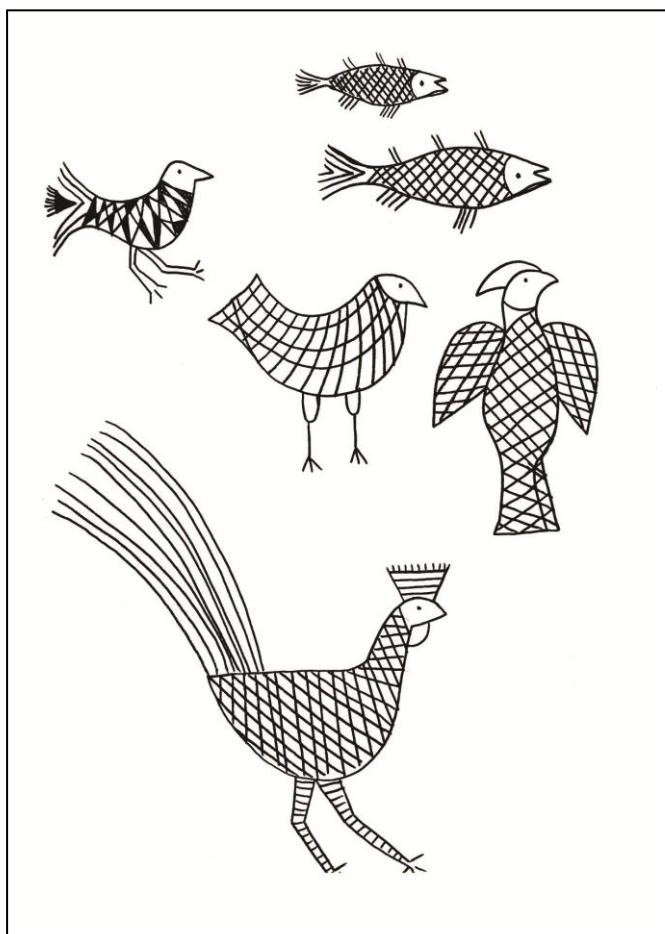


Fig. nº 100

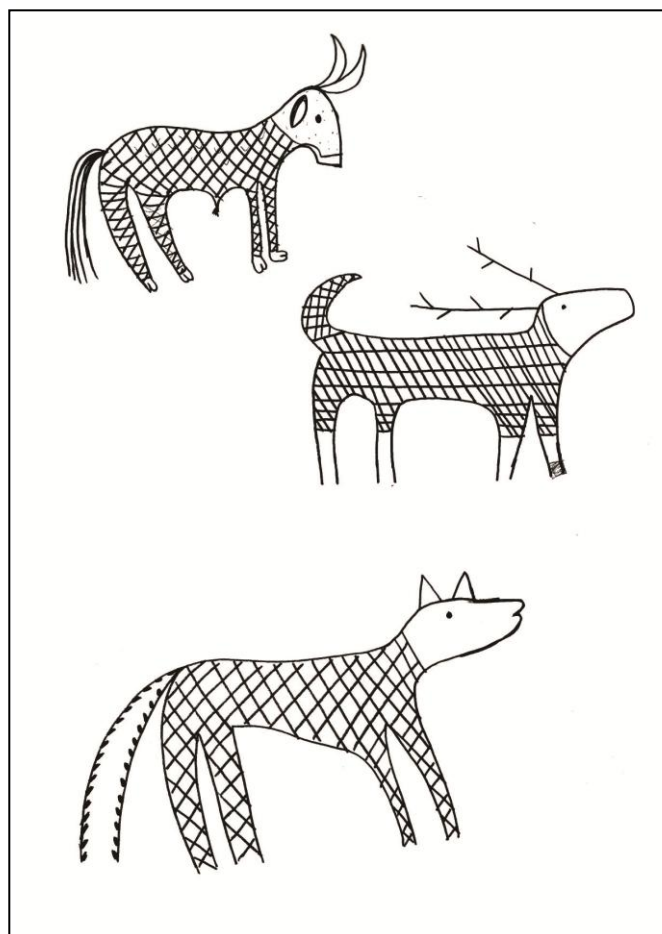


Fig. nº 101

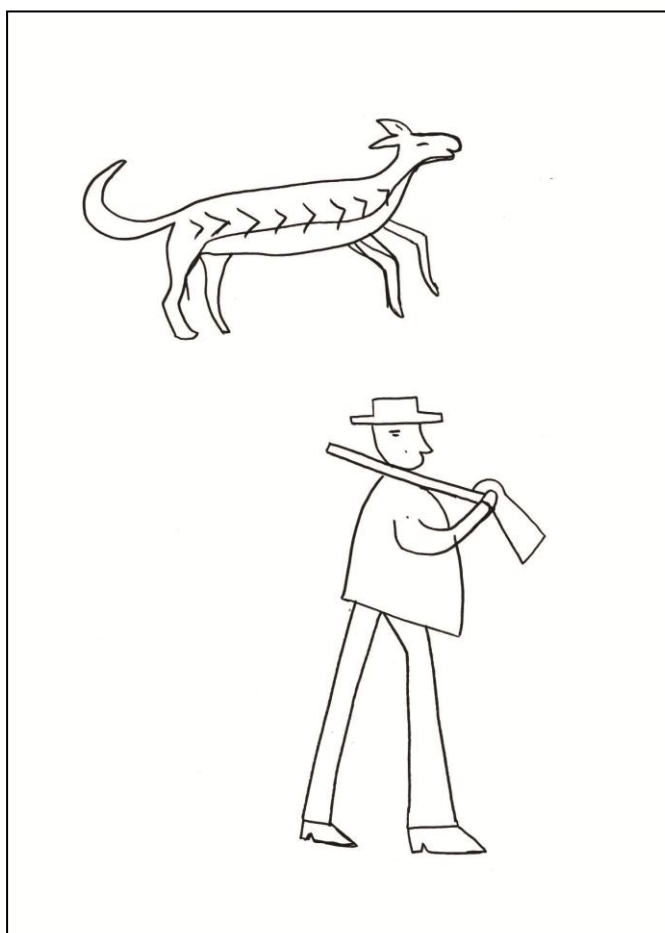


Fig. nº 102

Fig. nº100 – 102

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal



Fig. nº103



Fig. nº104

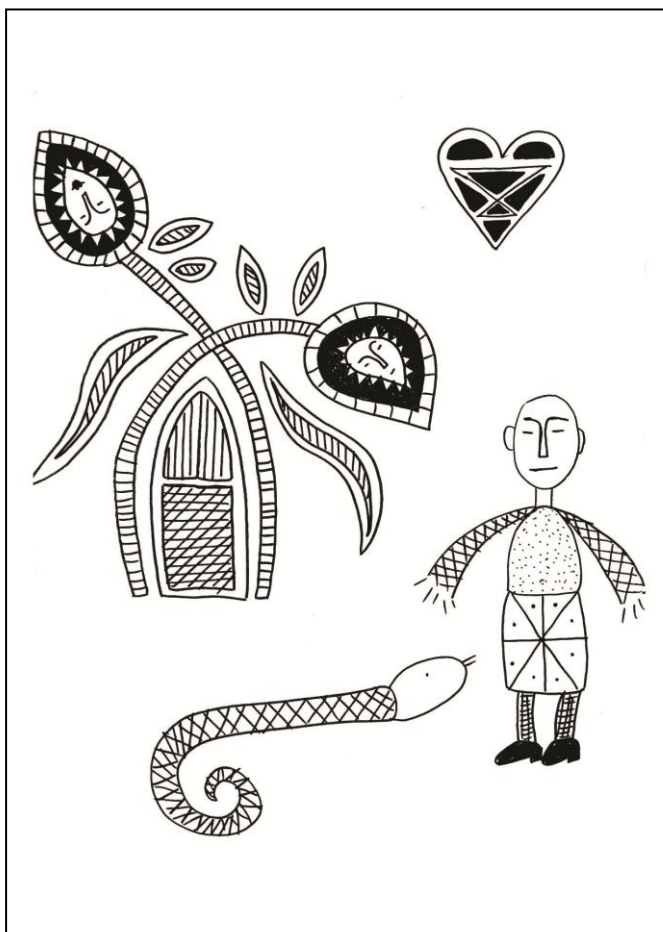


Fig. nº105

Fig. nº103-105

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta preta sobre papel vegetal

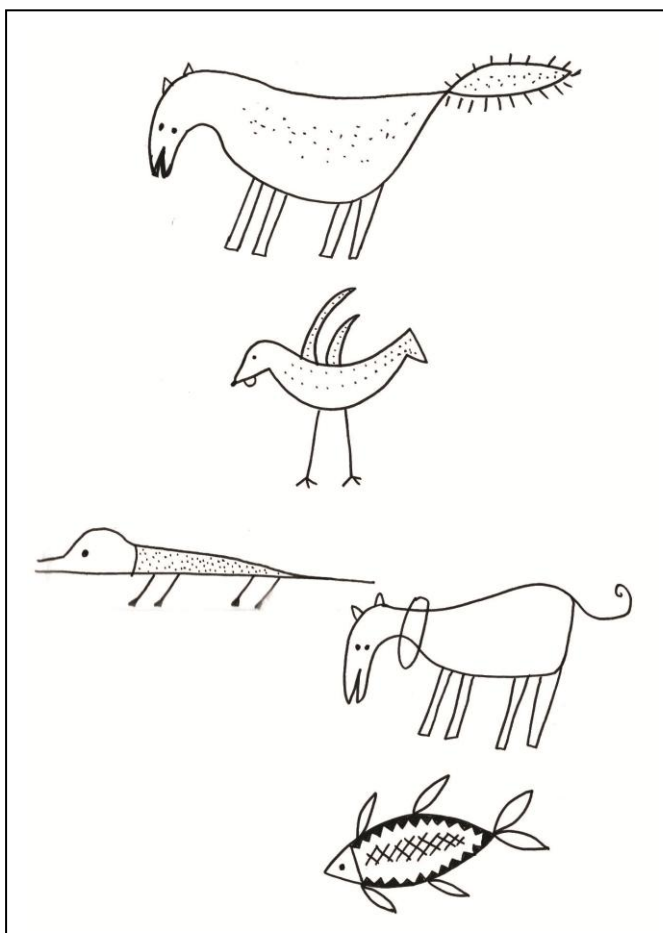


Fig. nº106

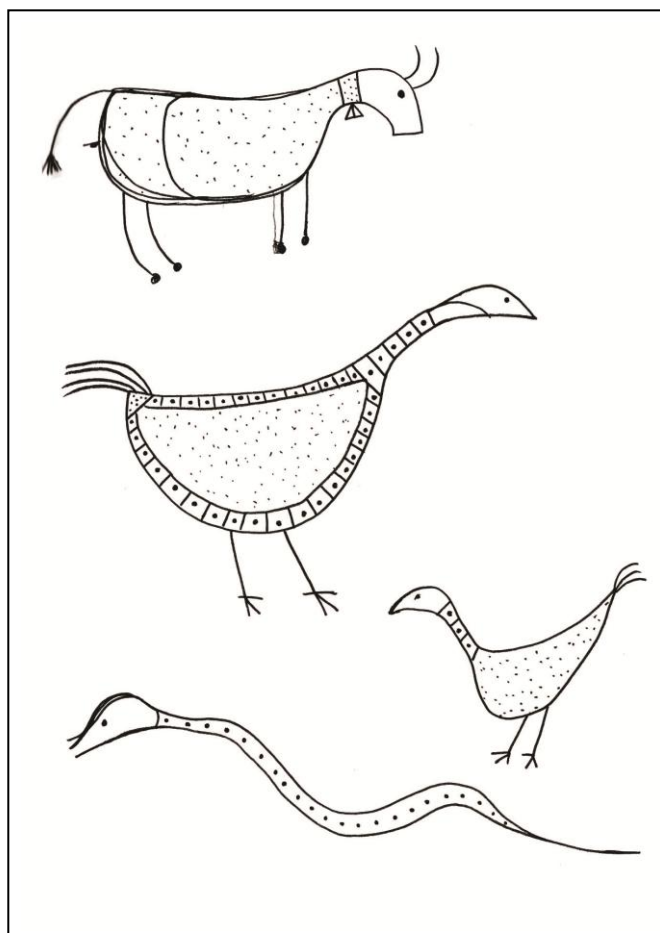


Fig. nº107

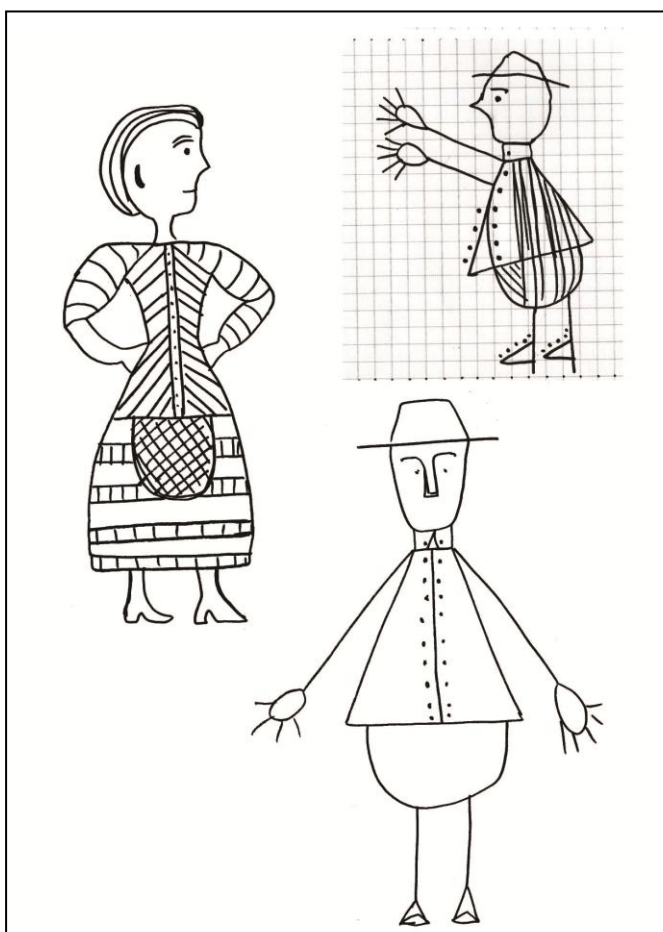


Fig. nº108

Fig. nº106 – 108

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

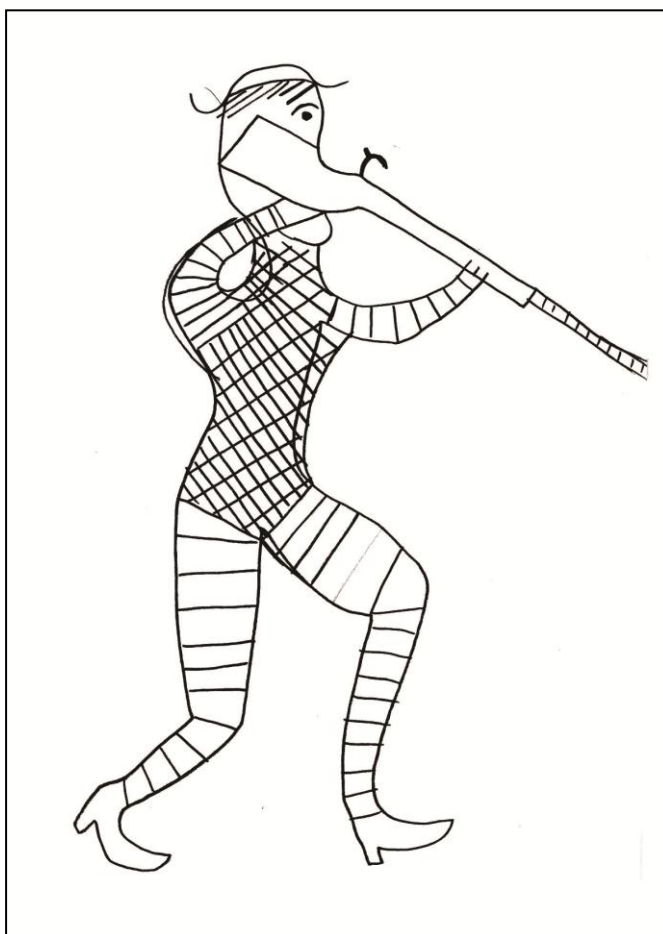


Fig. nº109

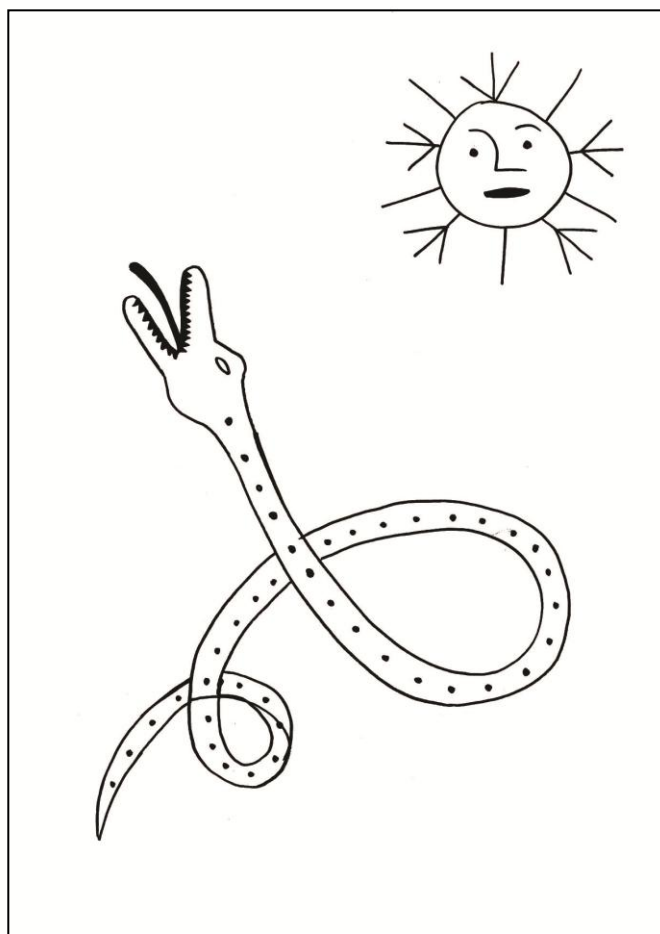


Fig. nº110

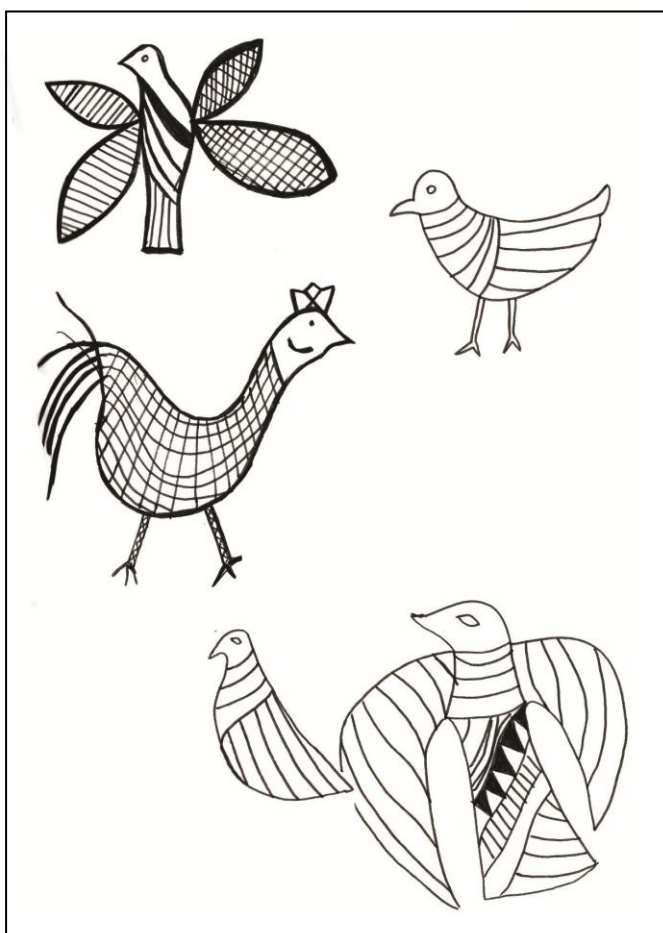


Fig. nº111

Fig. nº109 – 111

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

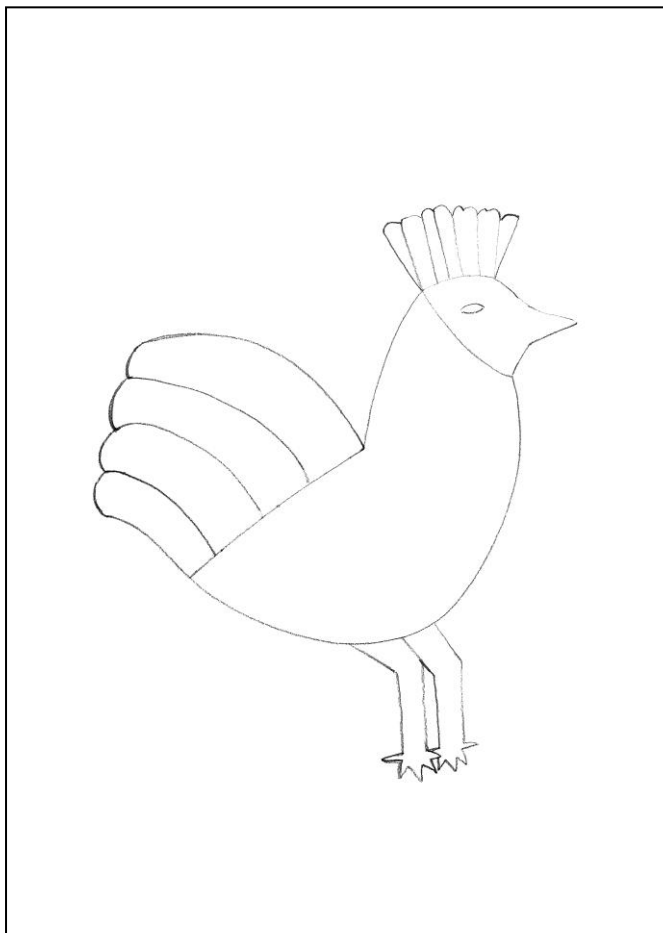


Fig. nº 112

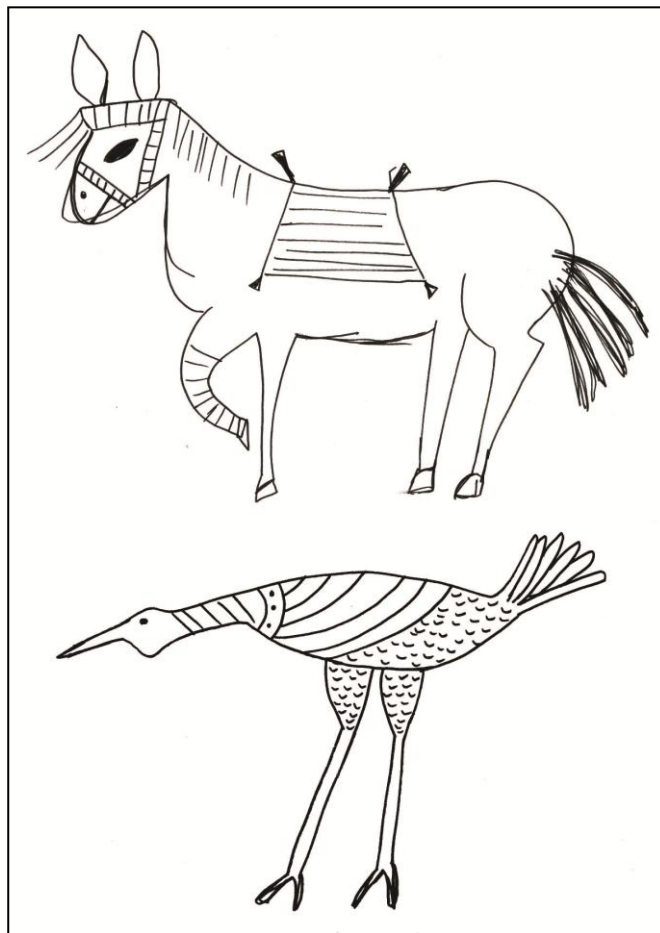


Fig. nº 113



Fig. nº 114

Fig. nº 112 – 114

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

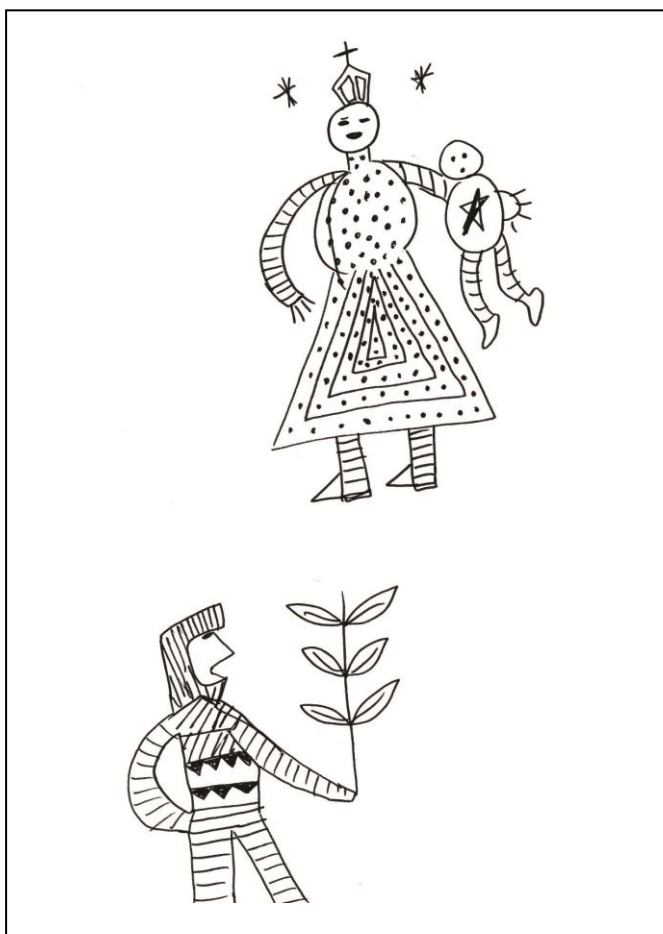


Fig. nº115



Fig. nº116

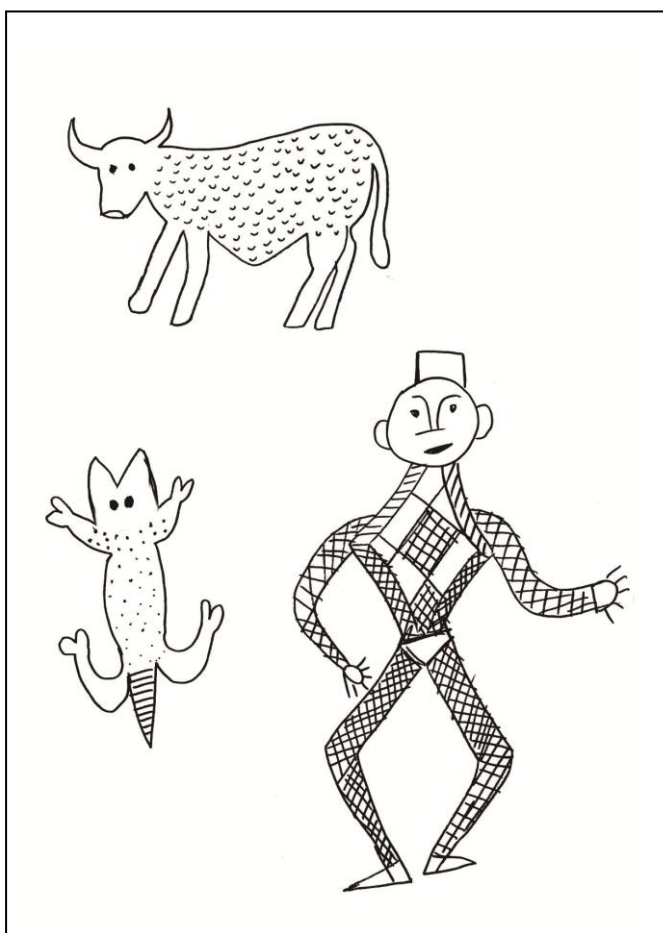


Fig. nº117

Fig. nº 115 – 117

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

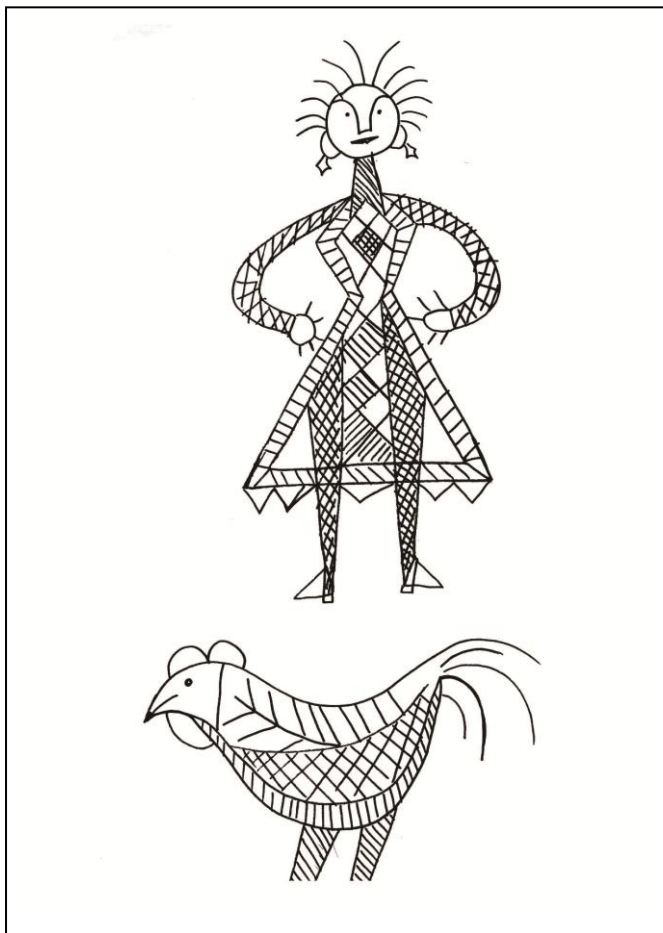


Fig. nº118



Fig. nº119



Fig. nº120

Fig. nº118 – 120

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

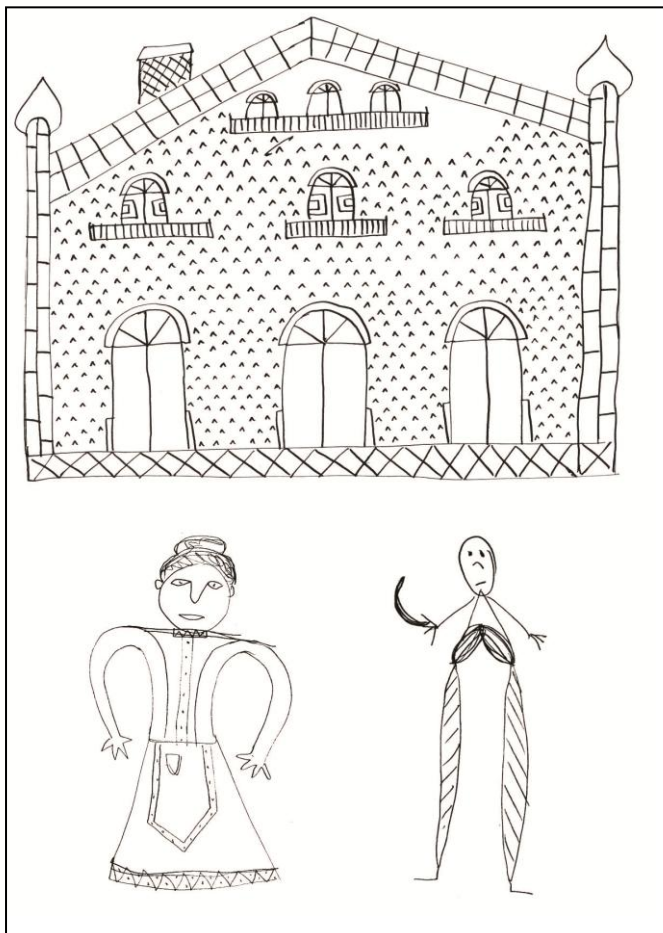


Fig. nº121

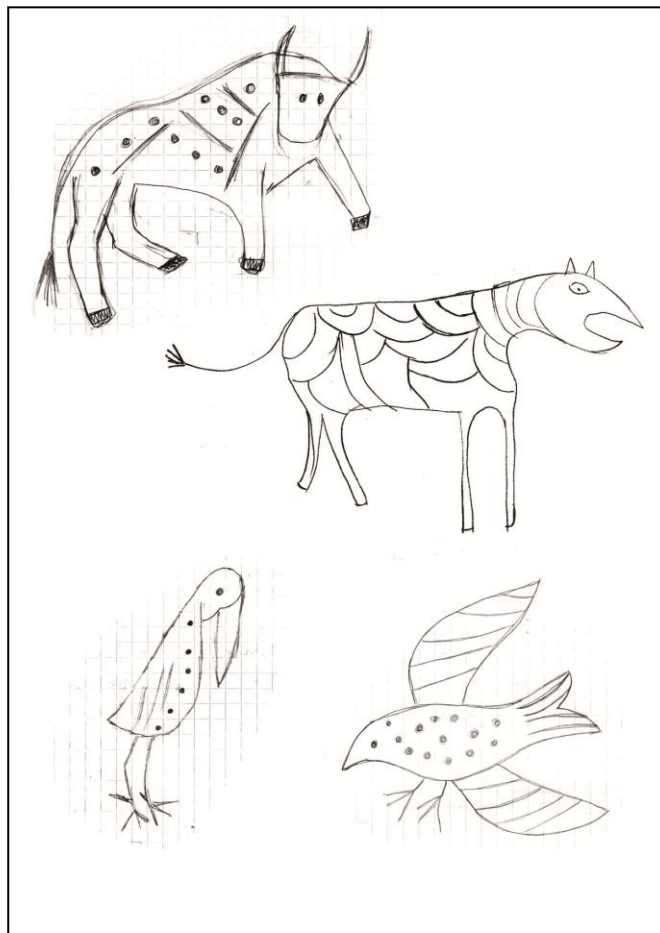


Fig. nº122



Fig. nº123

Fig. nº121 – 123

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel vegetal

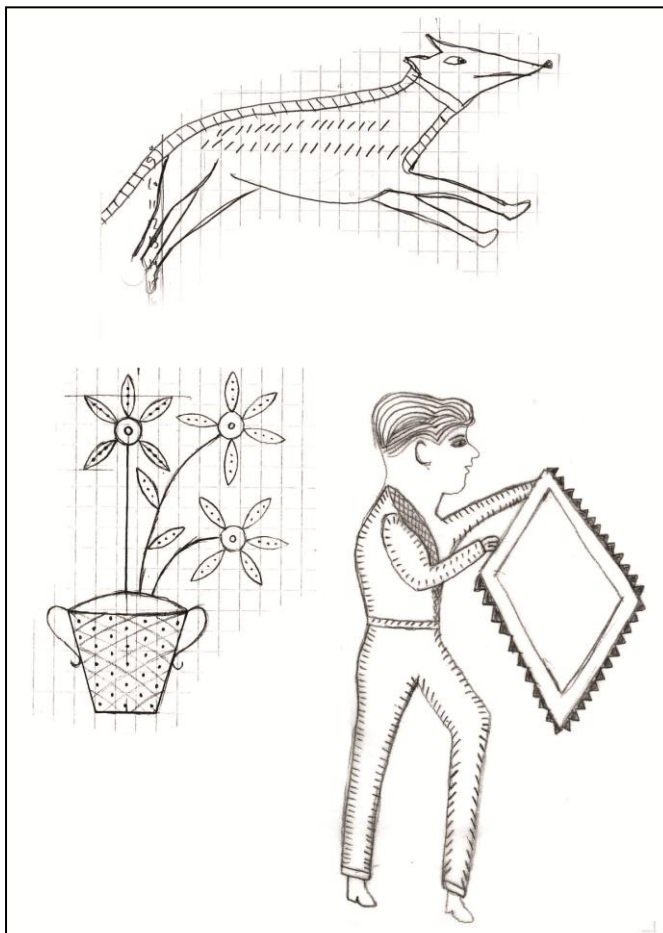


Fig. nº124

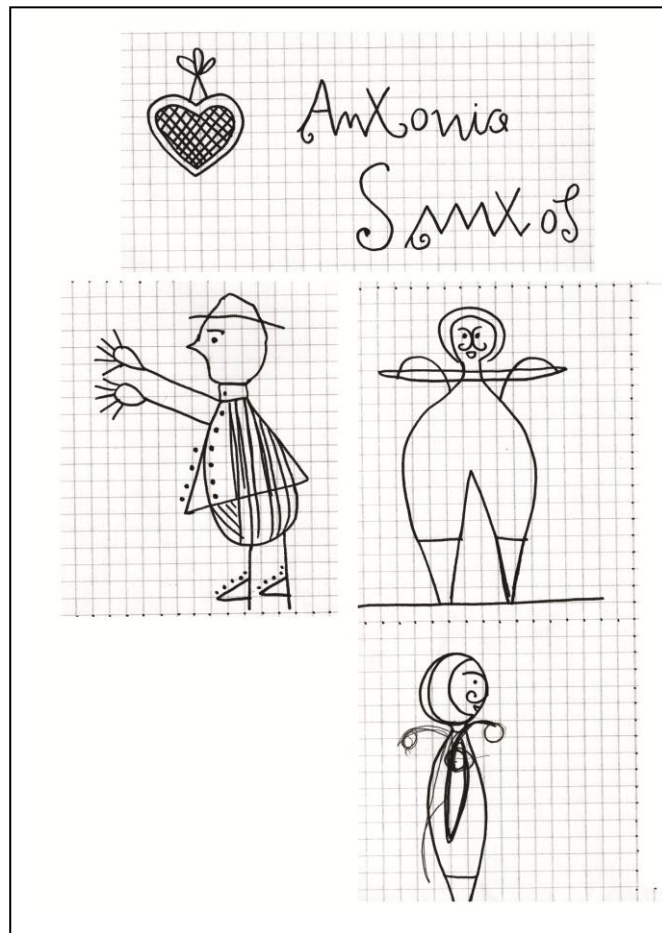


Fig. nº125

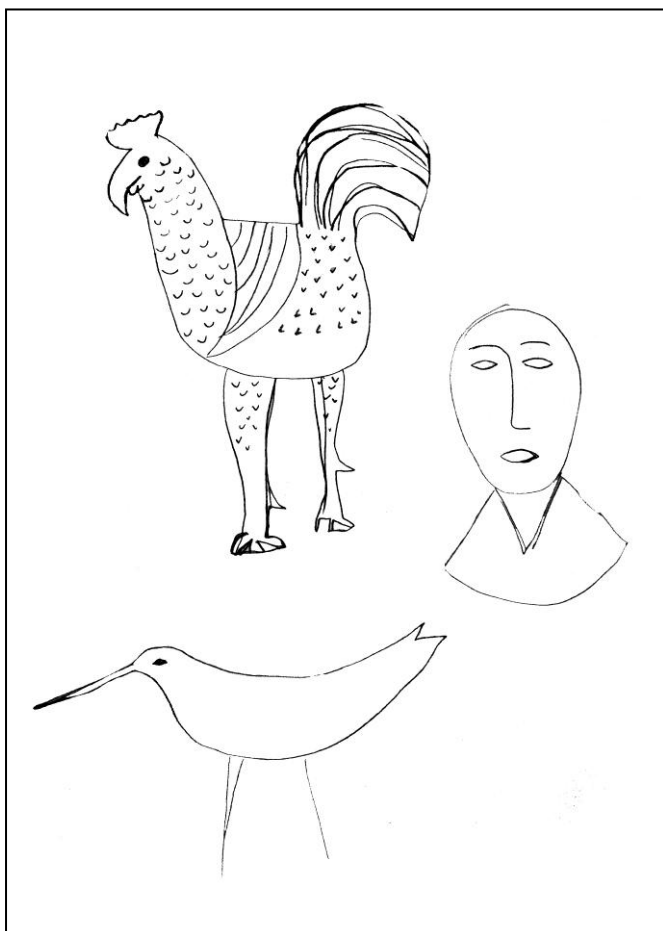


Fig. nº126

Fig. nº124 – 126

Esboços tamanho a4, em grafite e caneta de feltro preta sobre papel

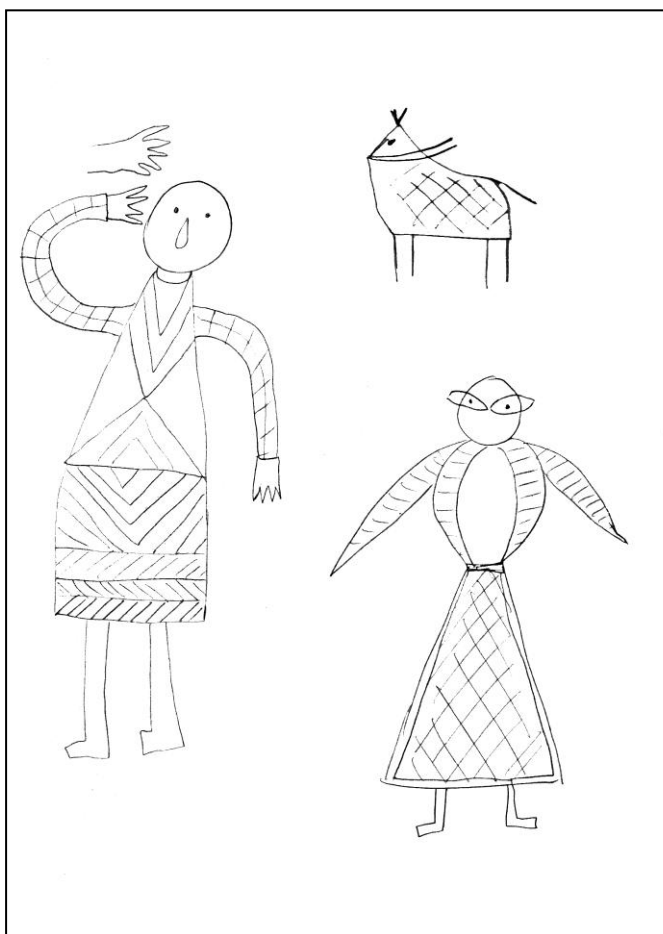


Fig. nº127

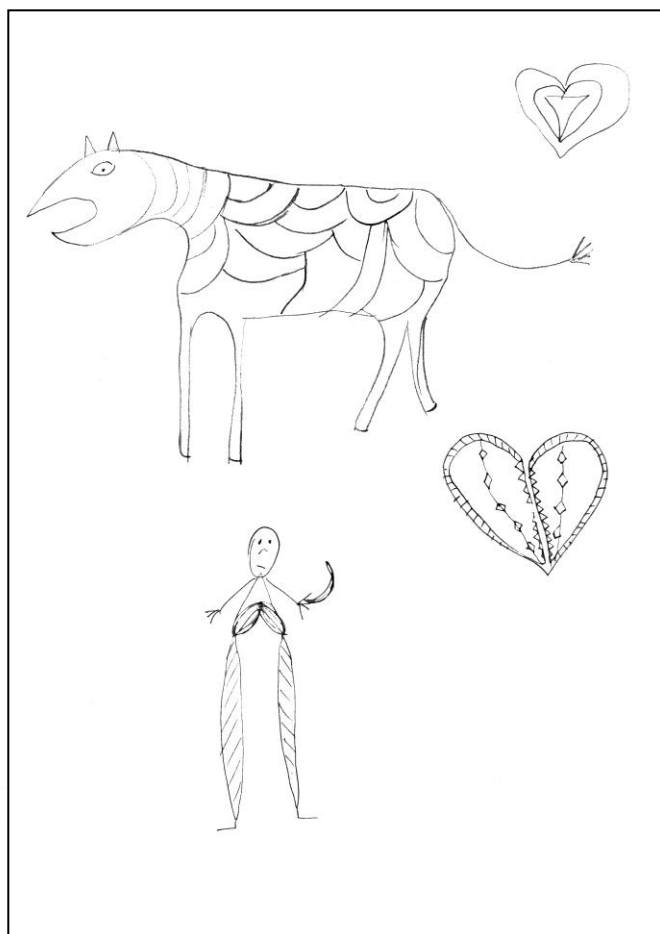


Fig. nº128

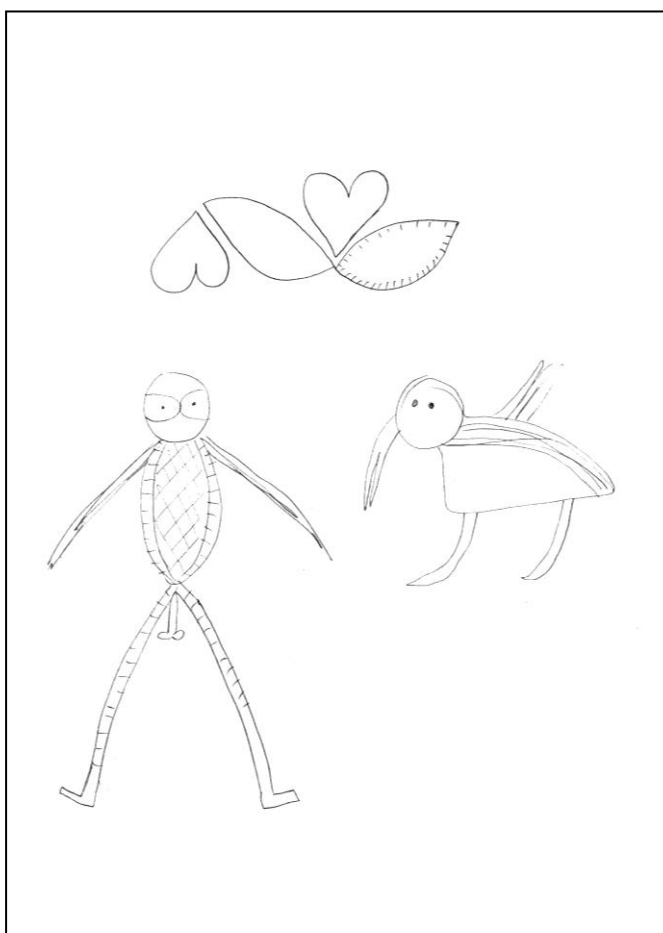


Fig. nº129

Fig. nº127 – 129

Esboços tamanho a4, em grafite sobre papel

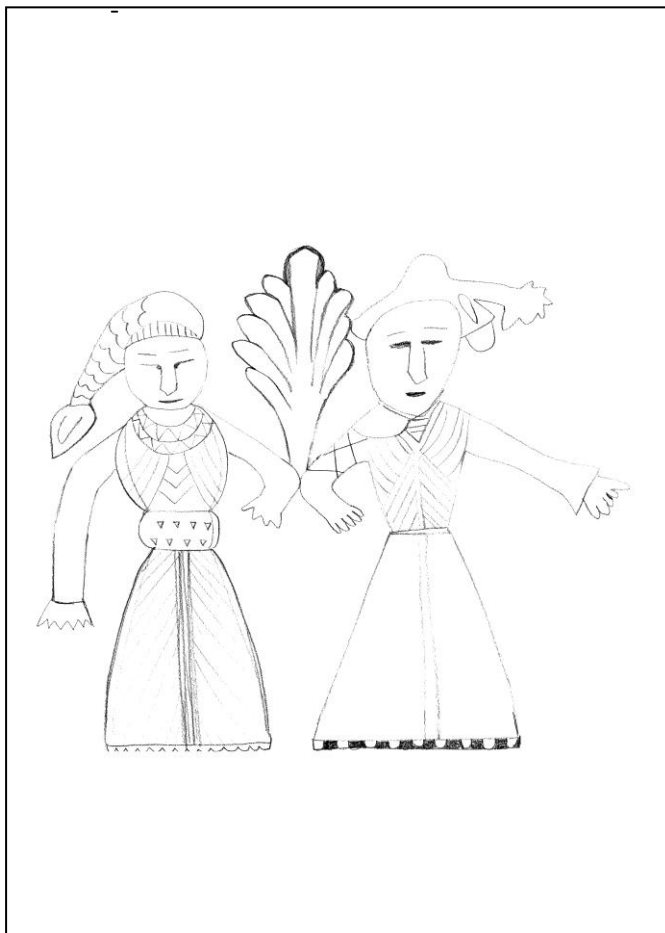


Fig. nº130

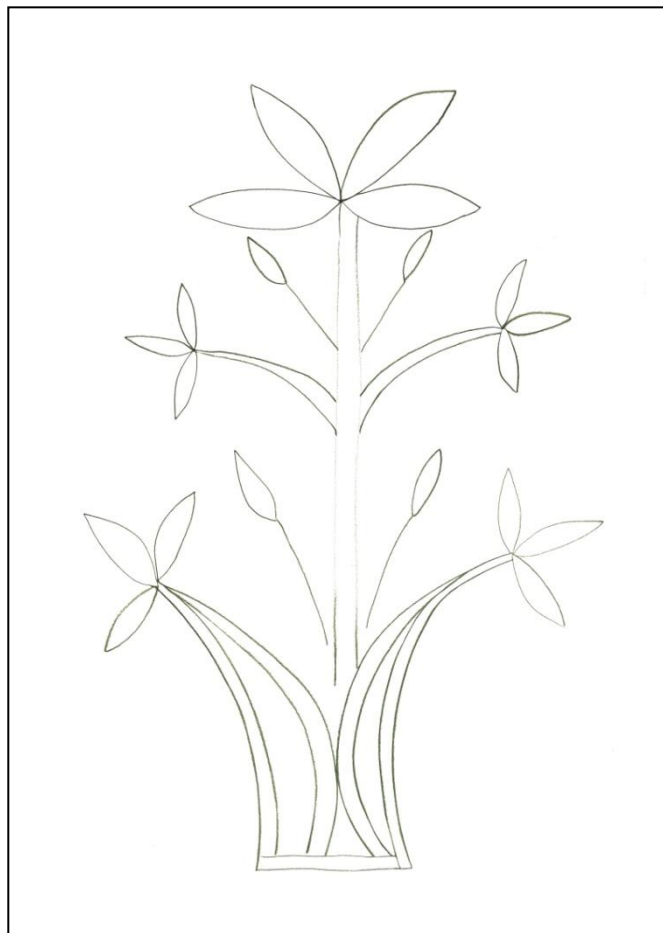


Fig. nº131

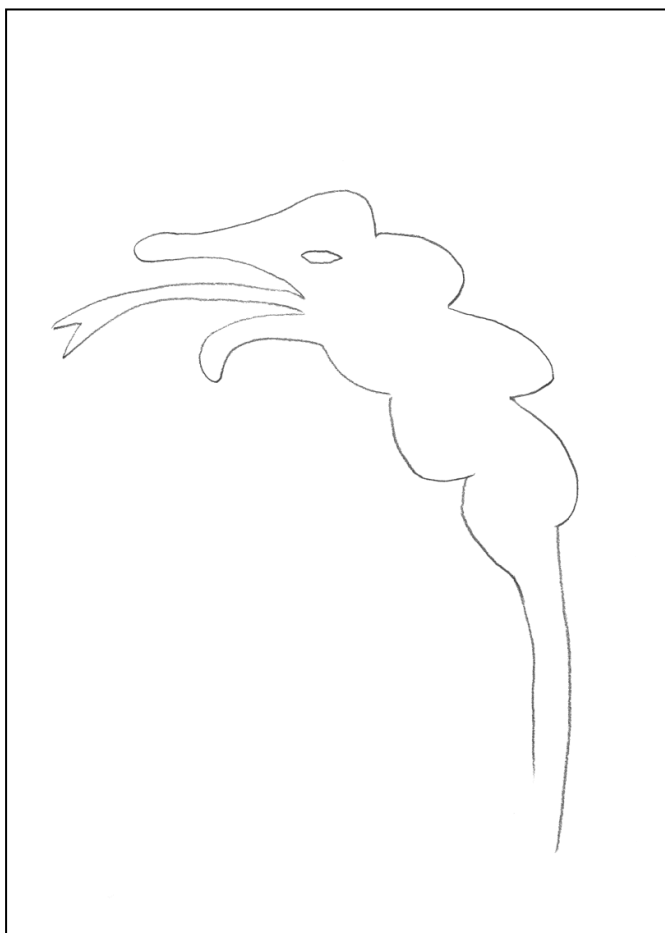


Fig. nº132

Fig. nº130 – 132

Esboços tamanho a4, em grafite sobre papel



Fig. nº133

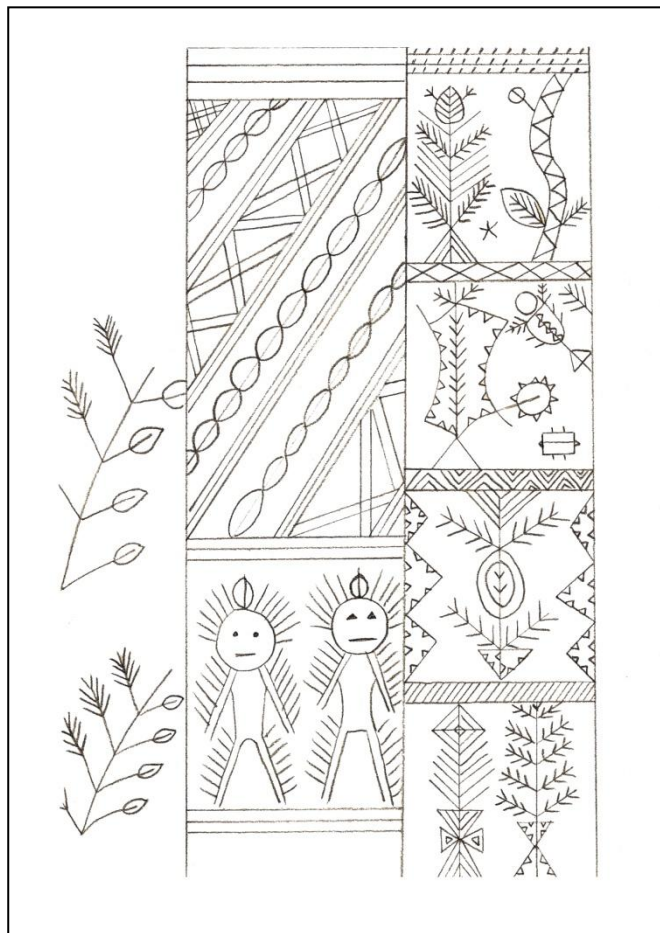


Fig. nº134

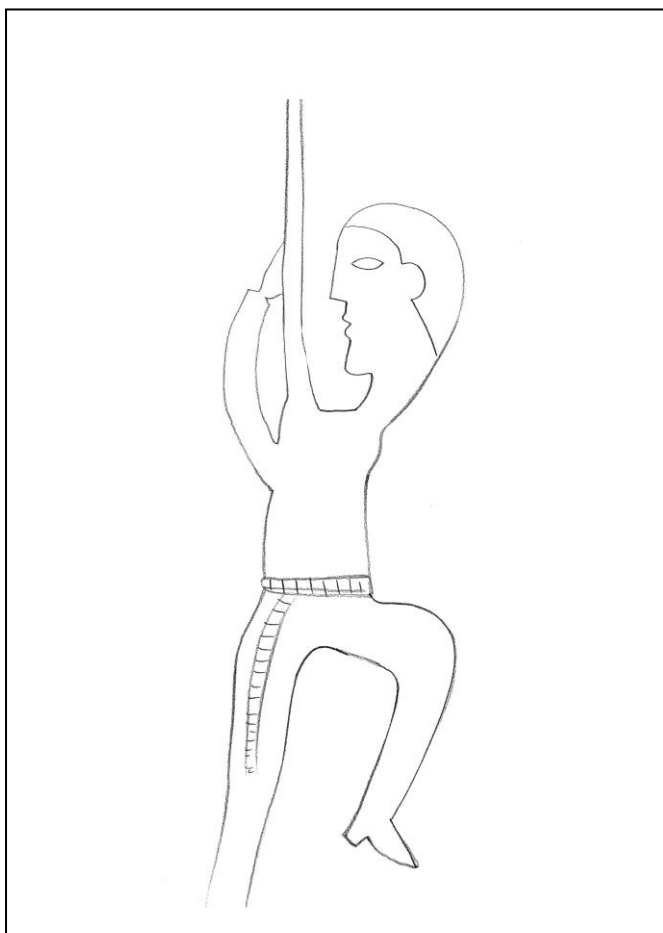


Fig. nº135

Fig. nº133 – 135

Esboços tamanho a4, em grafite sobre papel



Fig. nº136

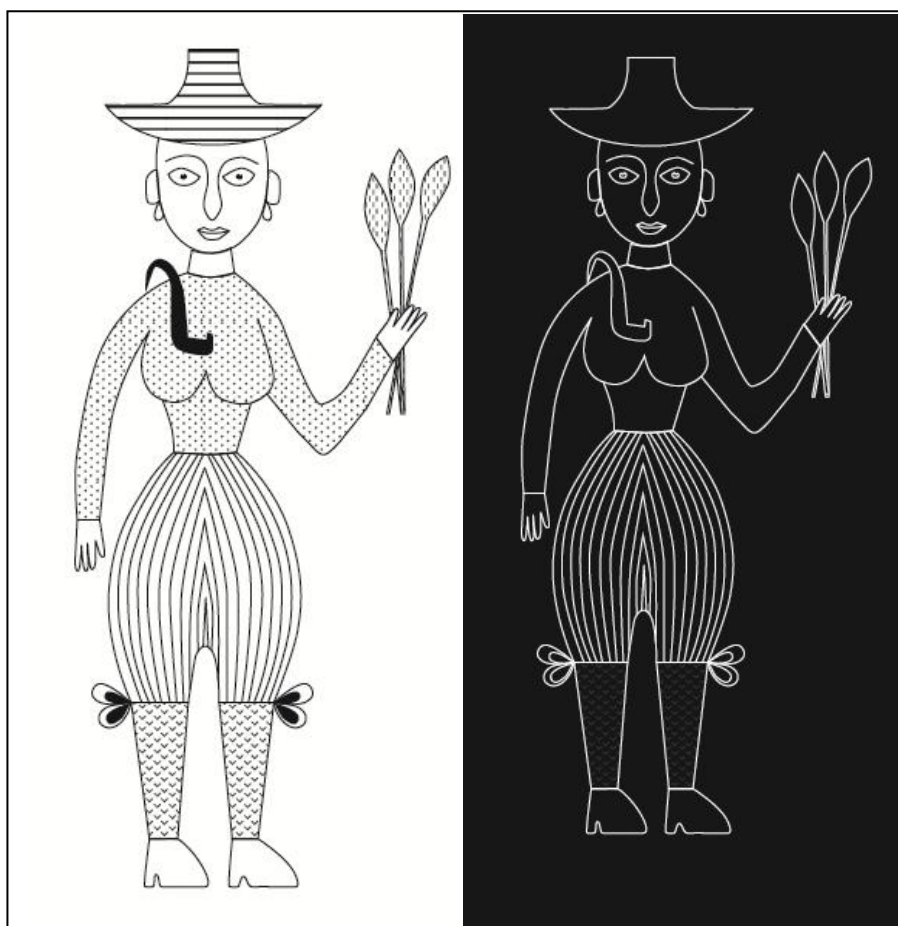


Fig. nº137

Fig. nº136

Esboços tamanho a4, em grafite

Fig. nº137

Estudo desenho vectorial
fundo branco e fundo preto

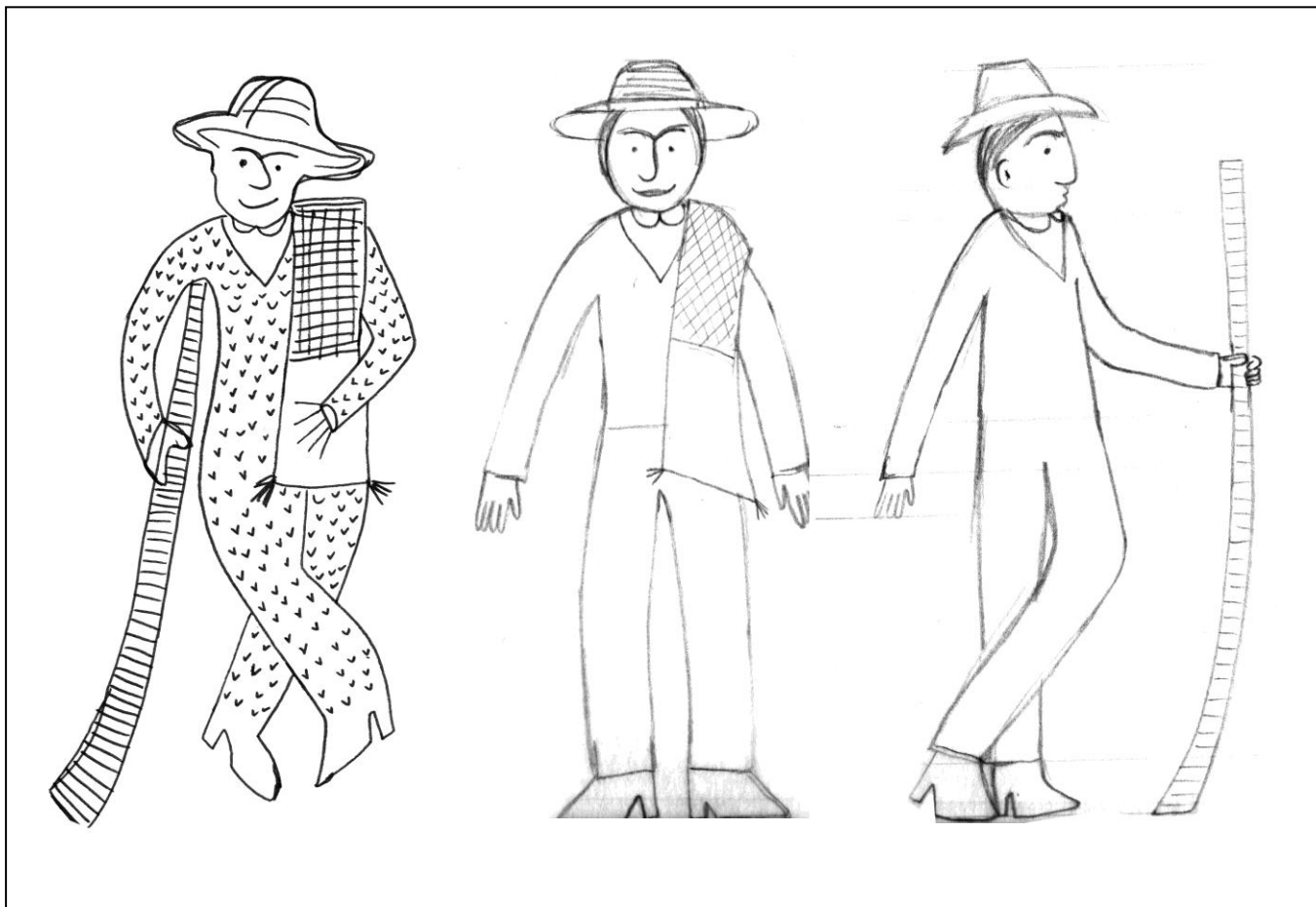


Fig. nº138

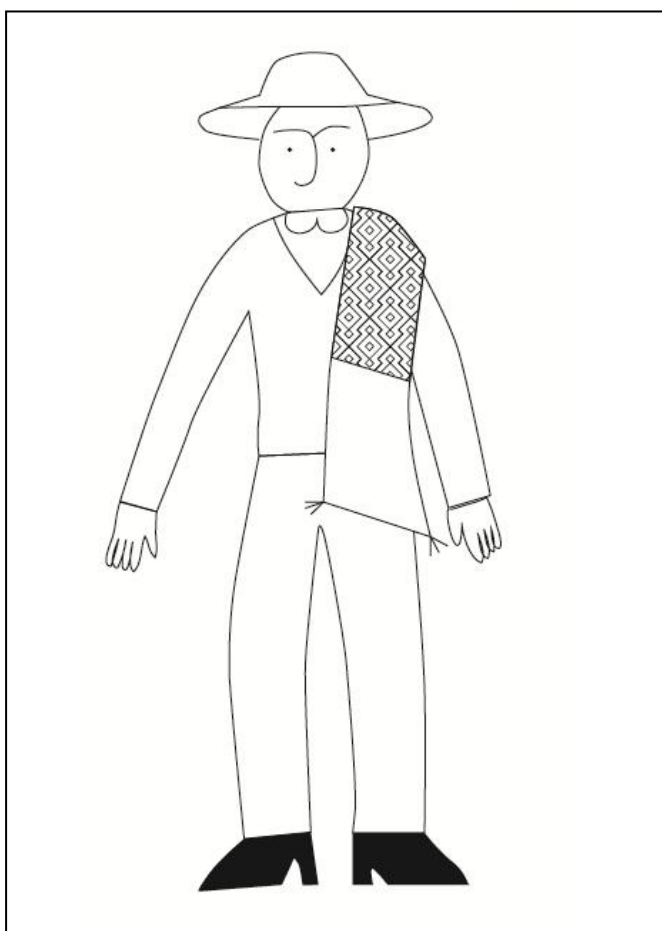


Fig. nº139

Fig. nº138

Esboços tamanho a4, em caneta de feltro preta e grafite

Fig. nº139

Estudo desenho vectorial
fundo branco

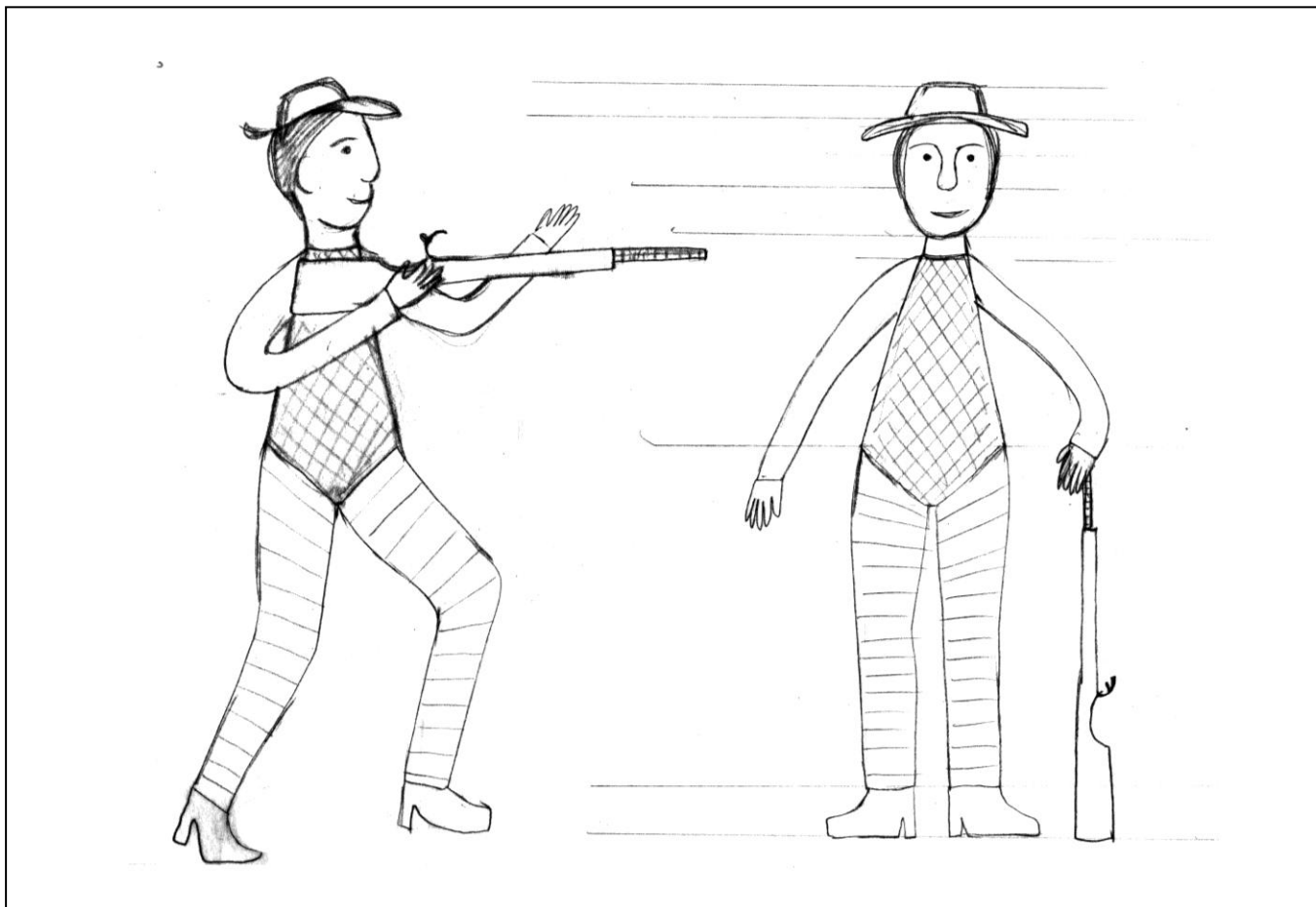


Fig. nº140

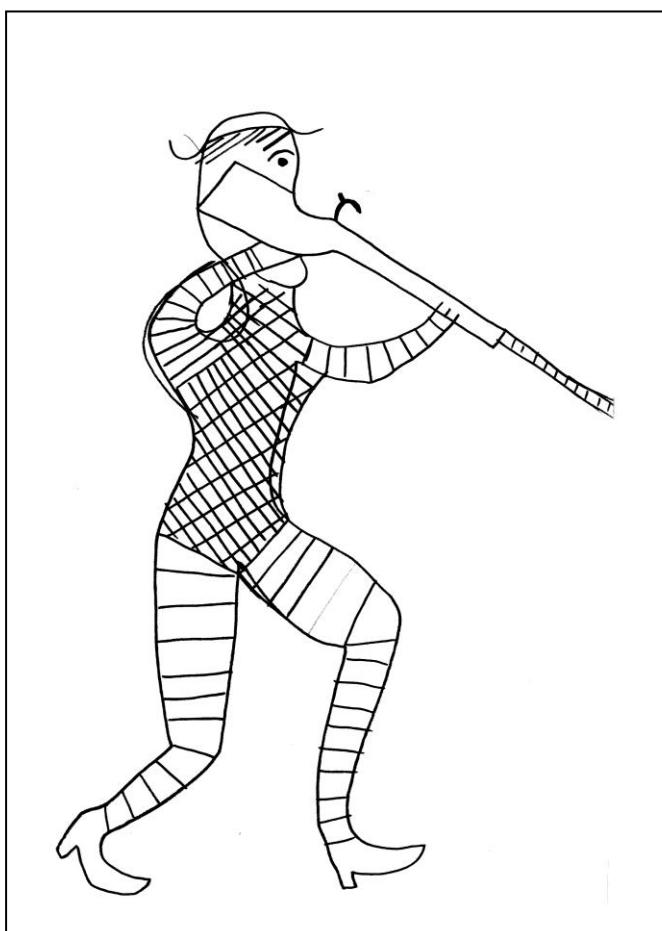


Fig. nº141

Fig. nº140

Esboços tamanho a4, em grafite

Fig. nº141

Estudo desenho a4, em caneta de feltro
papel vegetal

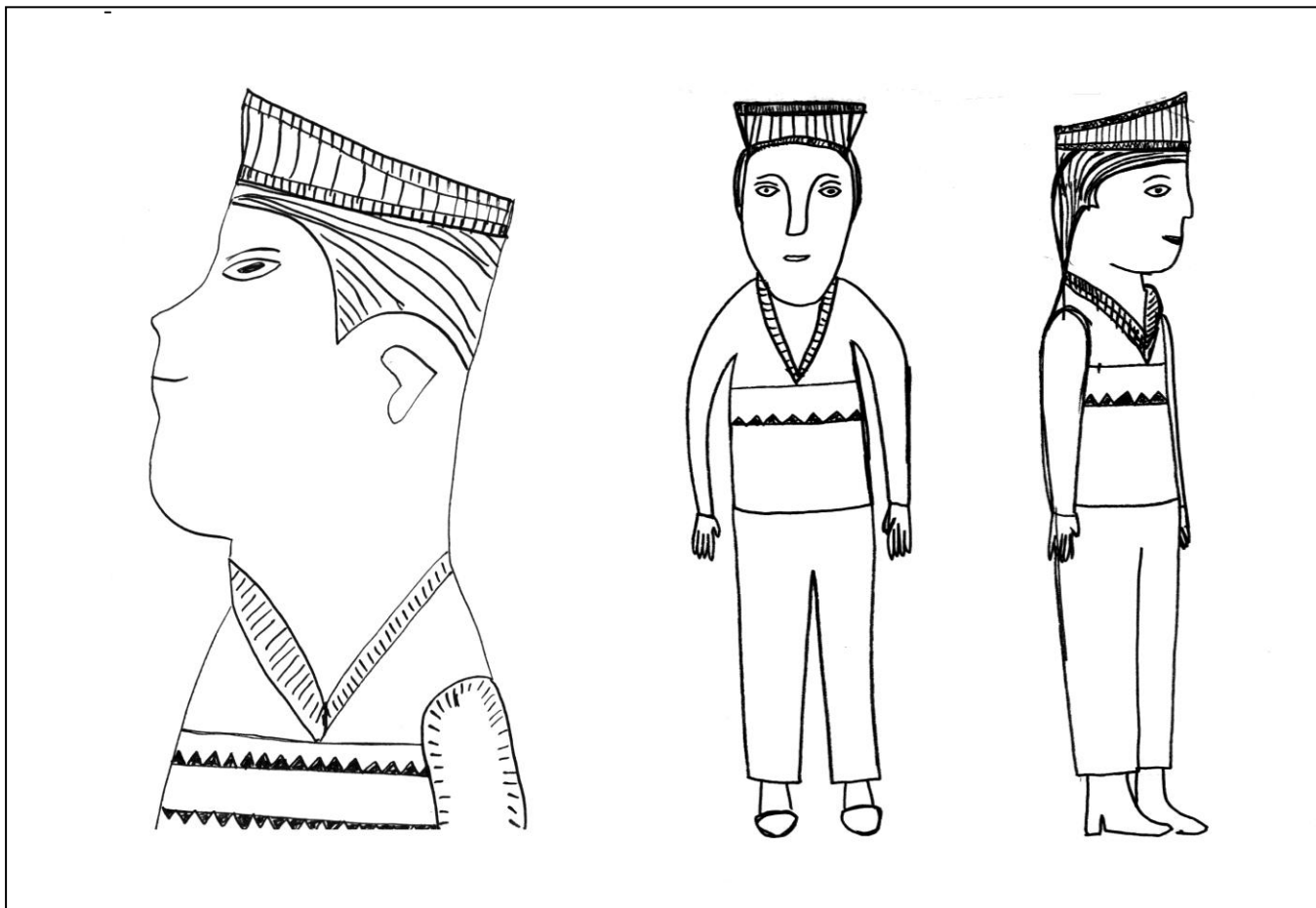


Fig. nº 142 e 143

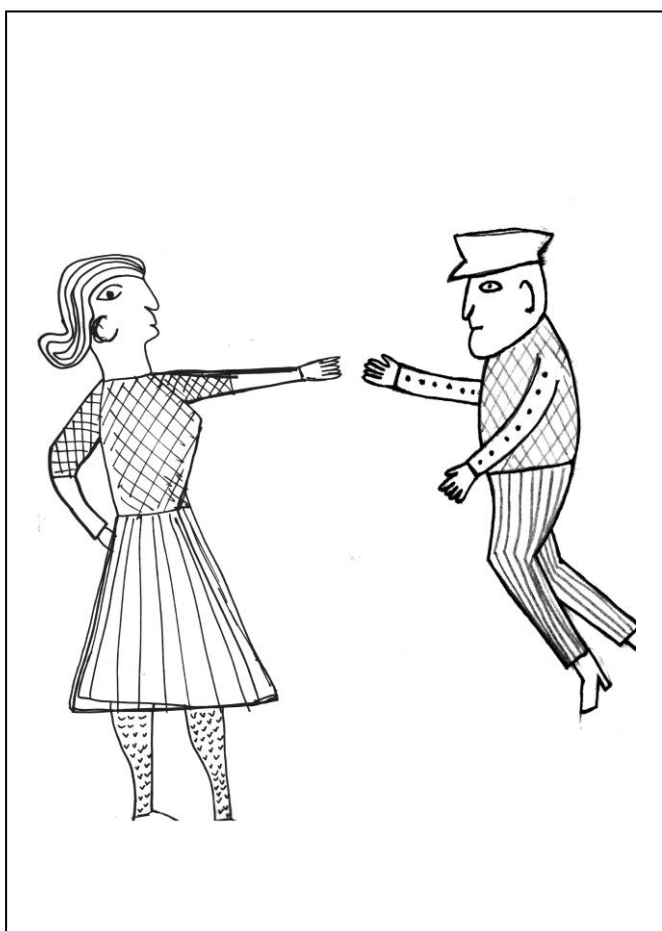


Fig. nº144

Fig. nº142 e 143

Esboço tamanho a4, em caneta de feltro
preta

Fig. nº144

Esboço tamanho a4, em caneta de feltro

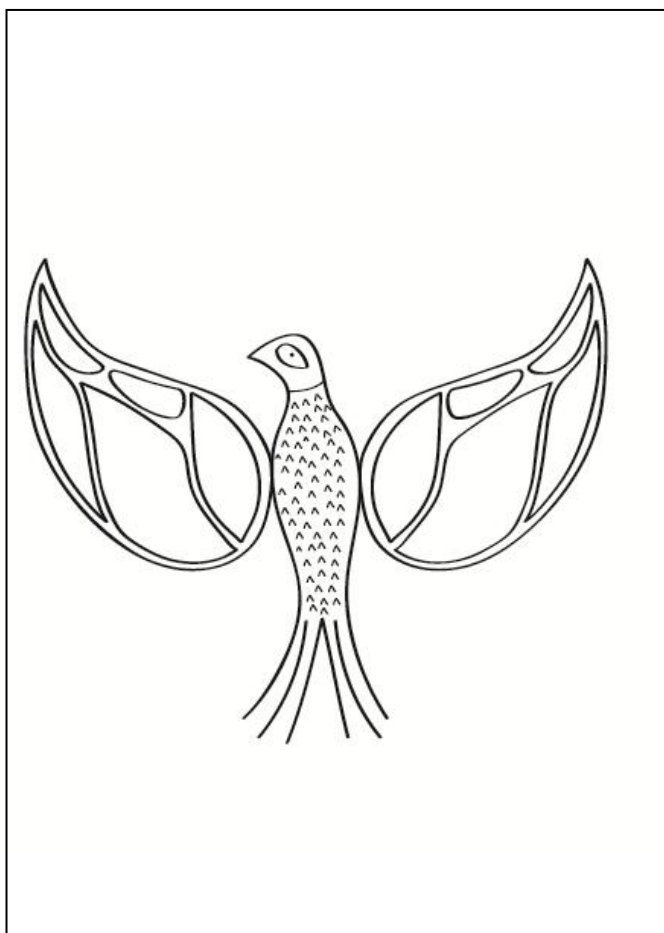


Fig. nº 145

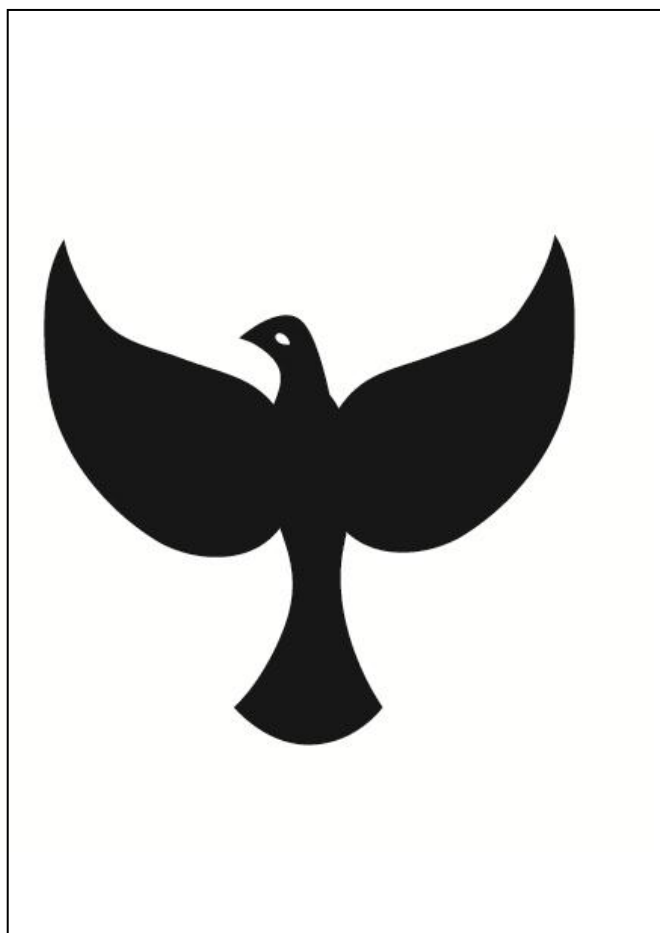


Fig. nº 146

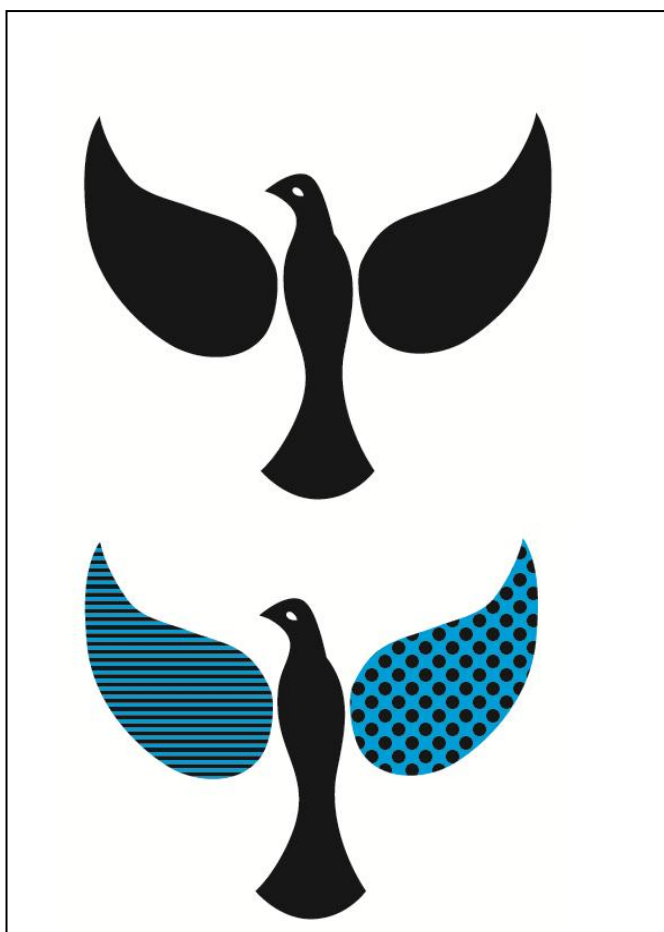


Fig. nº147

Fig. nº145 - 147

Estudos desenho vectorial em linha,
preenchimento e textura com cor



Fig. nº148

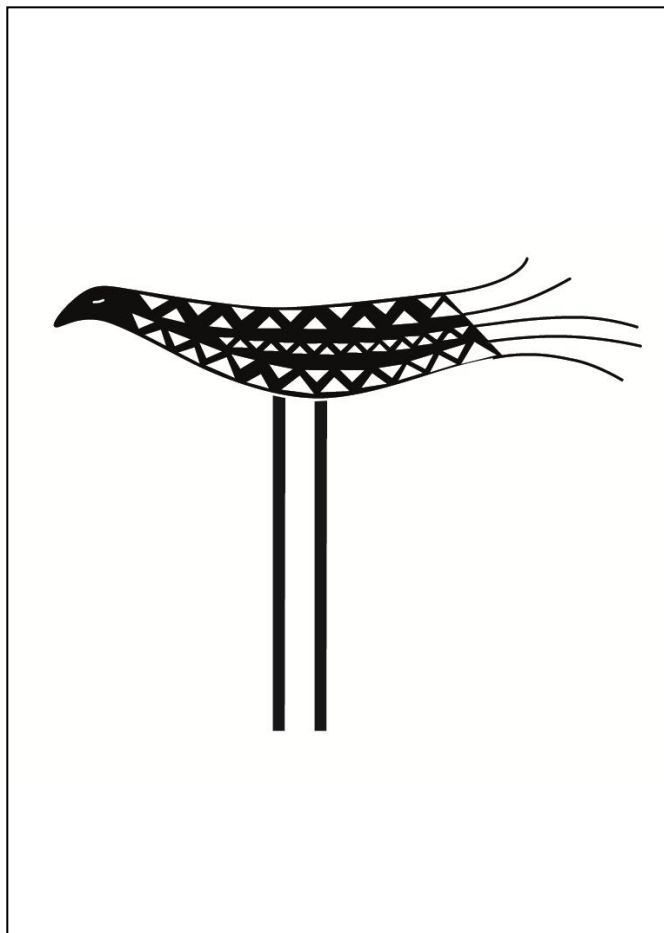


Fig. nº149

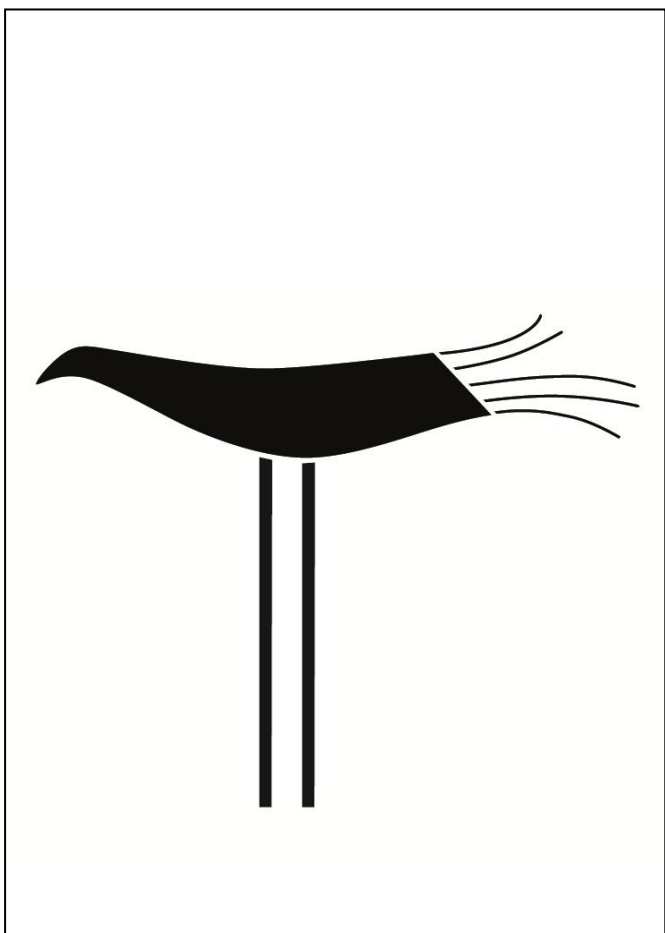


Fig. nº150

Fig. nº148 - 150

Estudos desenho vectorial em linha,
preenchimento com textura e
preenchimento

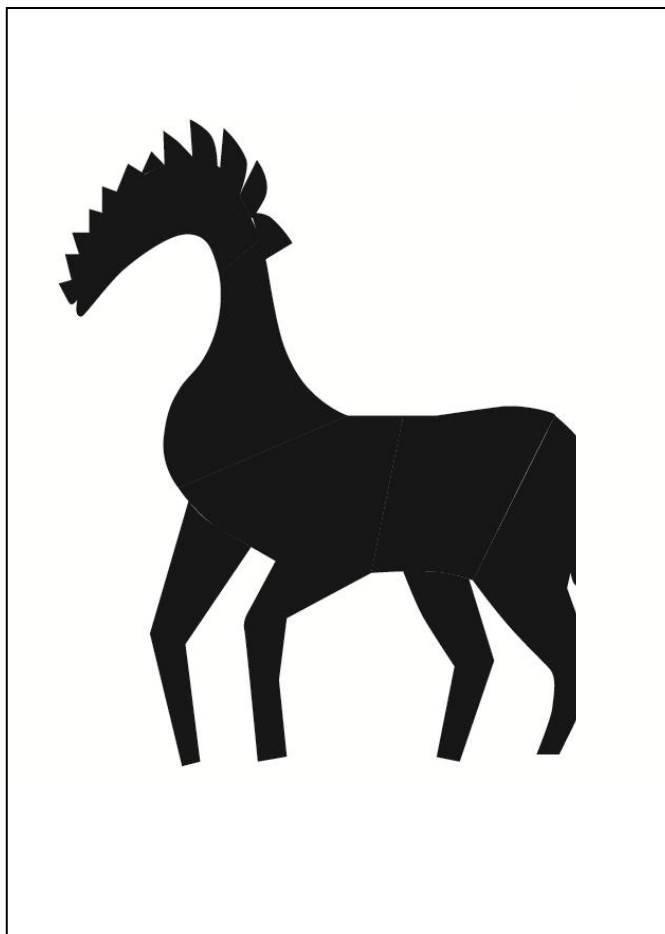


Fig. nº 151

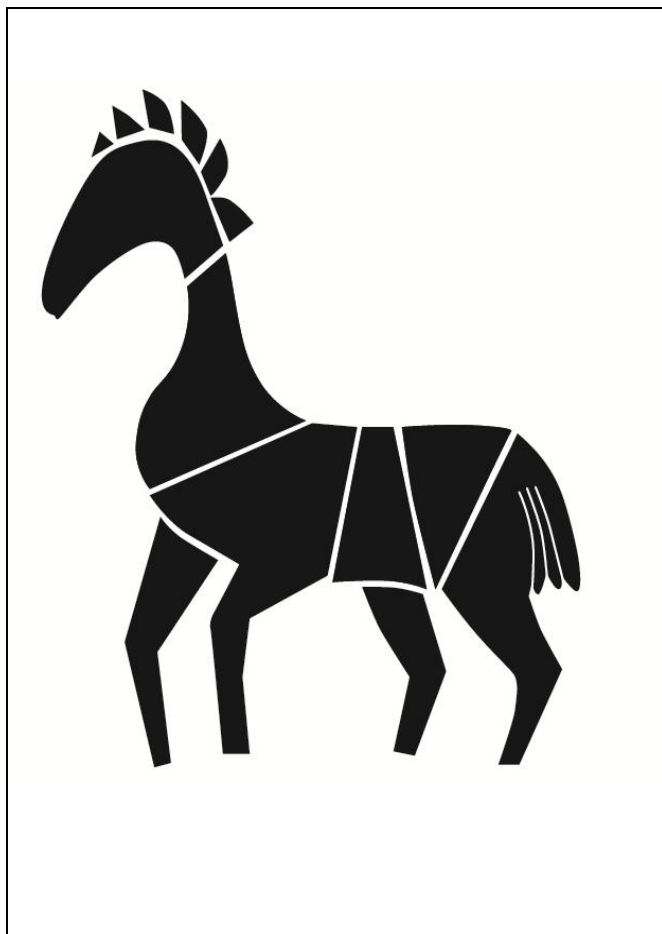


Fig. nº152

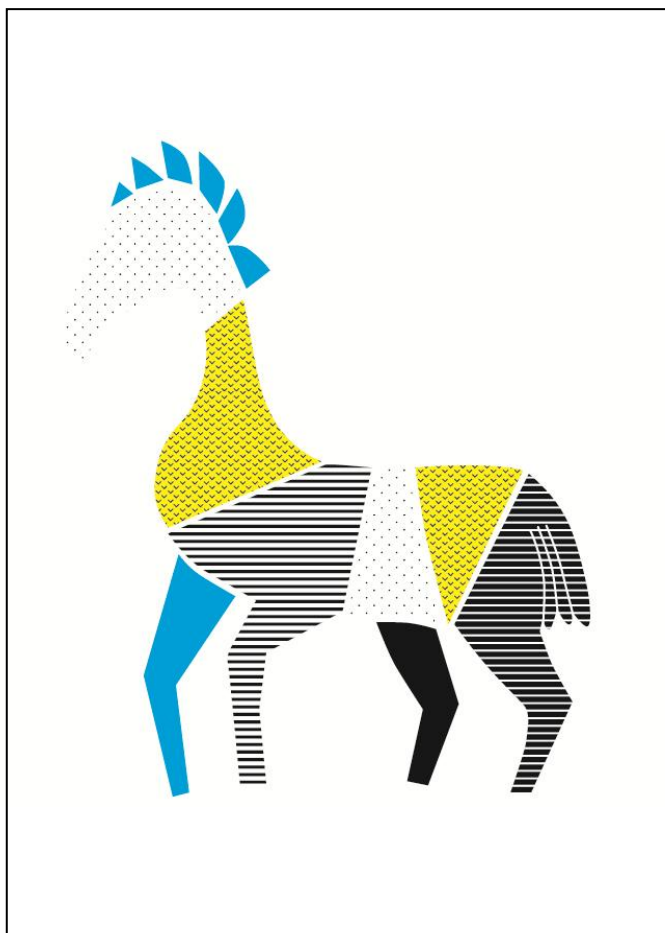


Fig. nº153

Fig. nº151 - 153

Estudos desenho vectorial
preenchimento, preenchimento e linha,
cor e textura

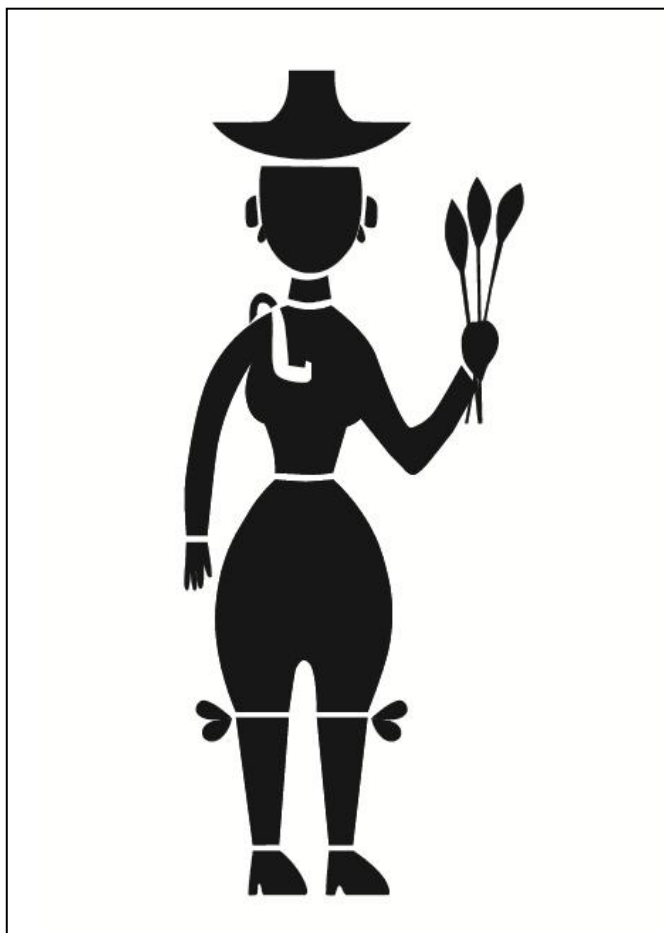


Fig. nº154



Fig. nº155

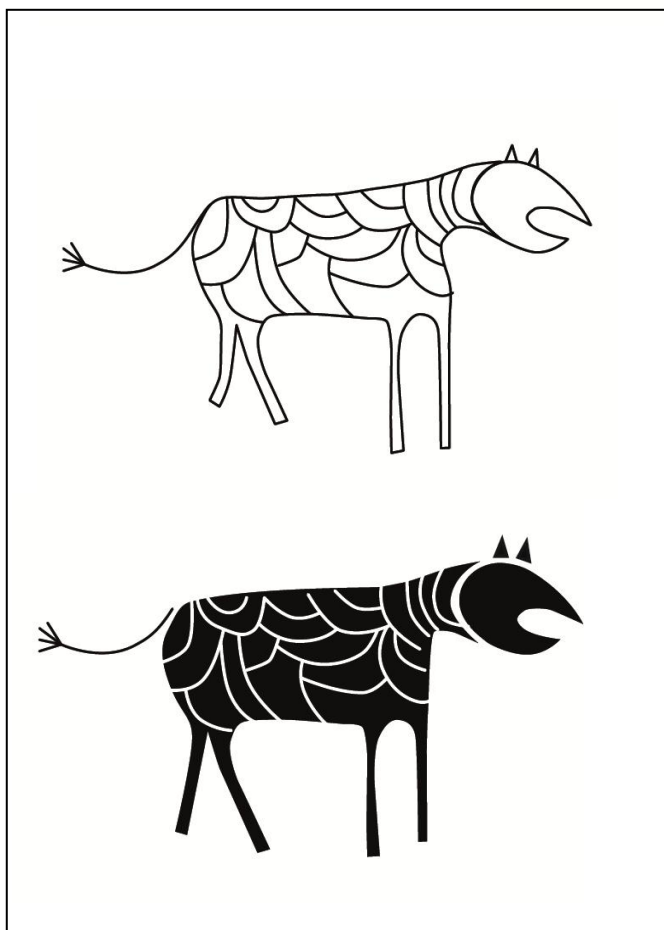


Fig. nº156

Fig. nº154 e 155

Estudos desenho vectorial

Preenchimento, cor e textura

Fig. nº156

Estudo desenho vectorial linha
e preenchimento

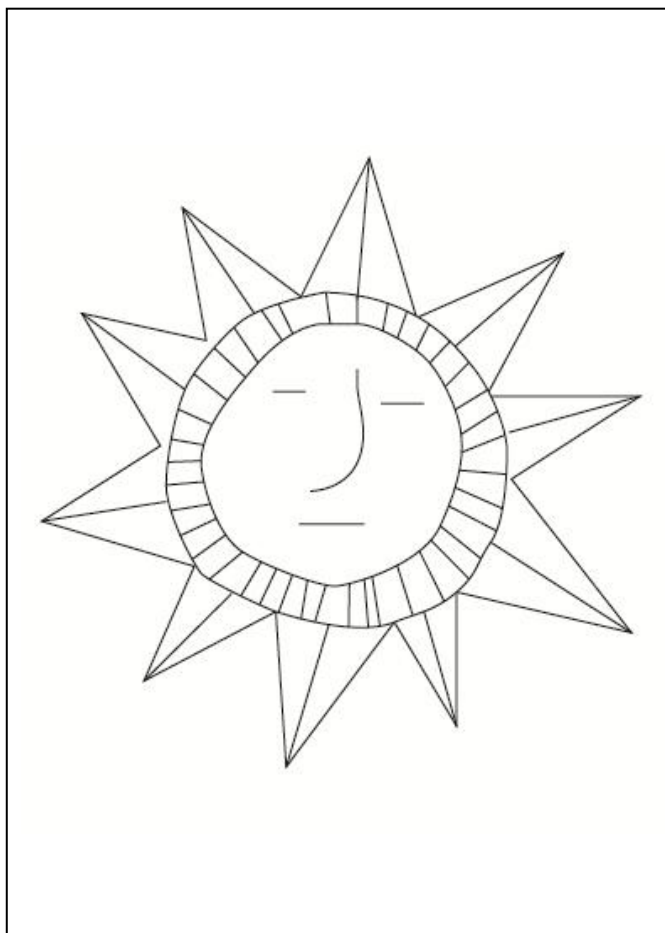


Fig. nº157

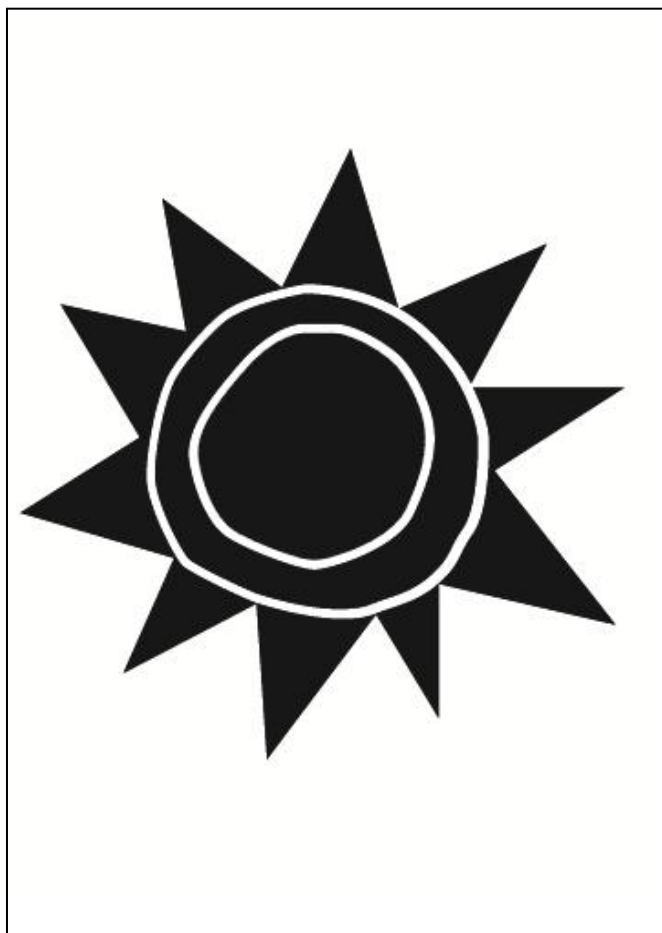


Fig. nº158

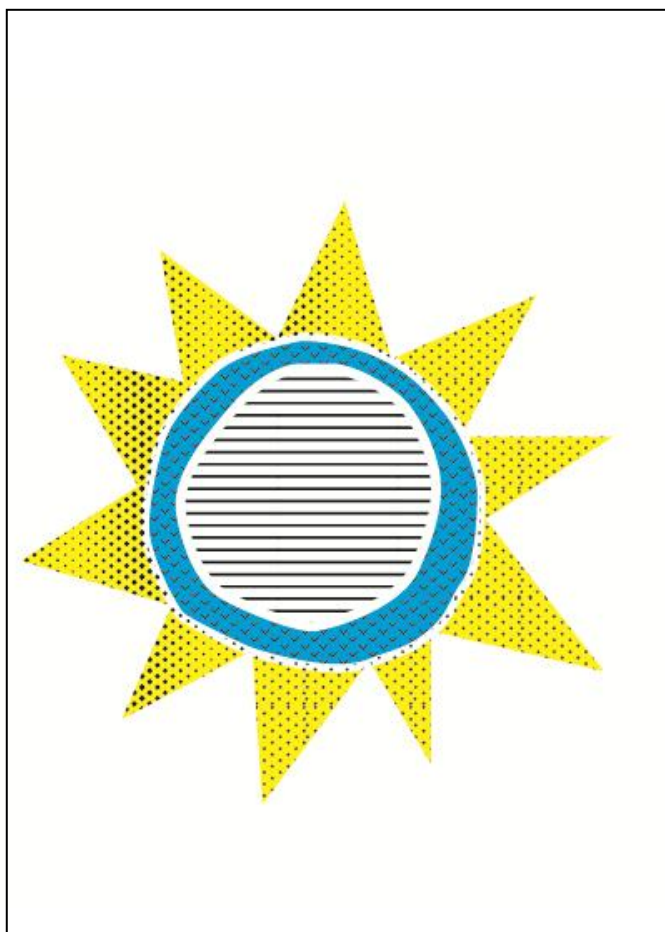


Fig. nº159

Fig. nº157 - 159

Estudos desenho vectorial linha,
preenchimento, cor e textura

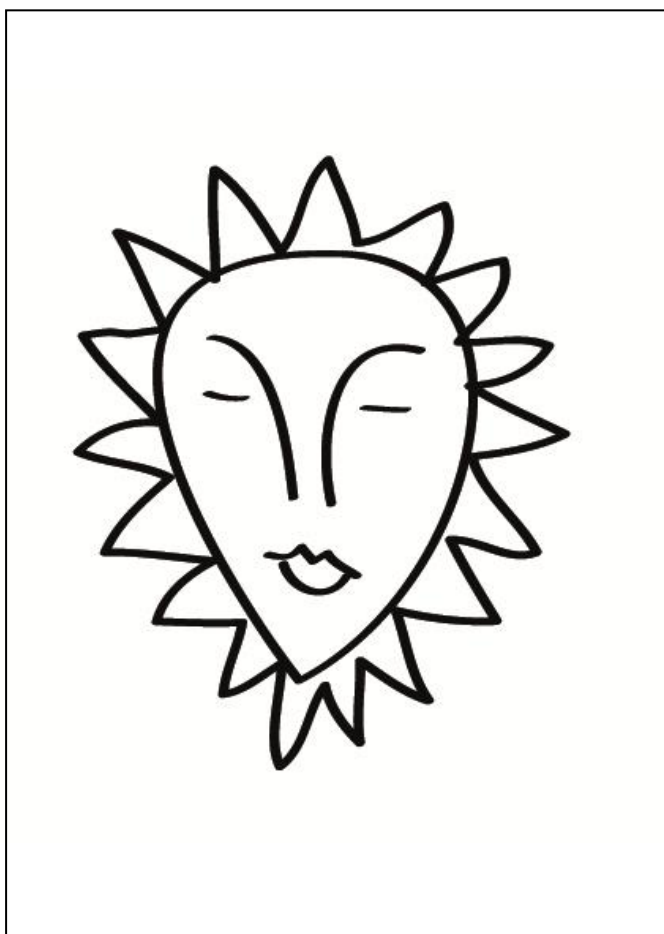


Fig. nº160

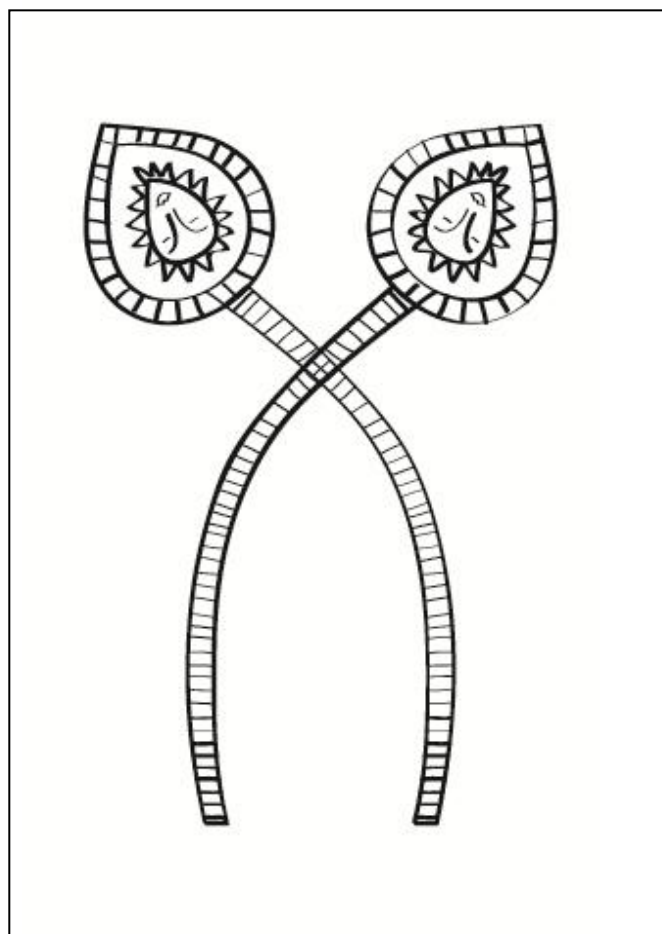


Fig. nº161

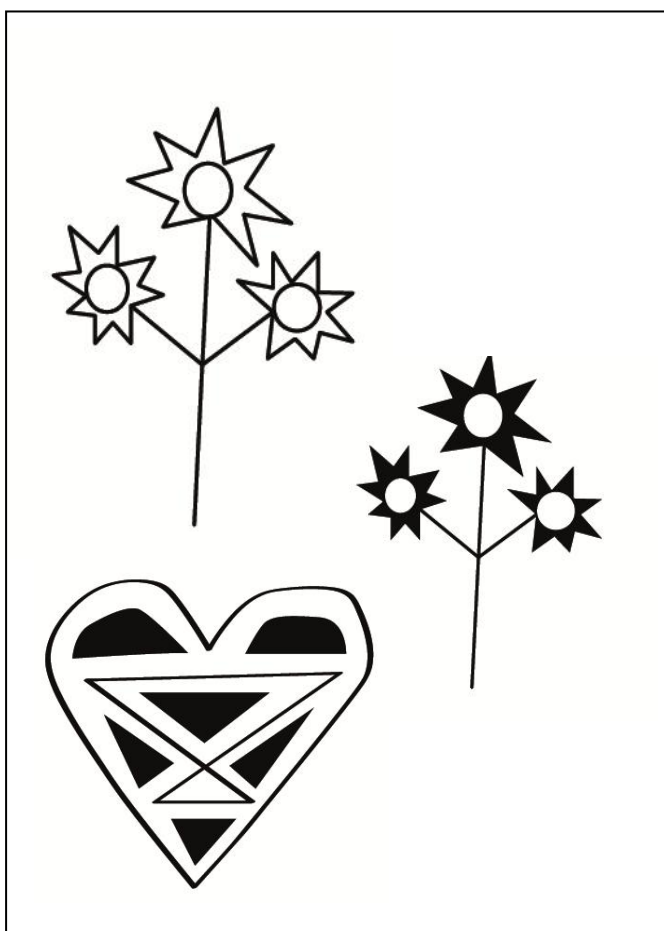


Fig. nº162

Fig. nº160 - 162

Estudos desenho vectorial linha



Fig. nº163

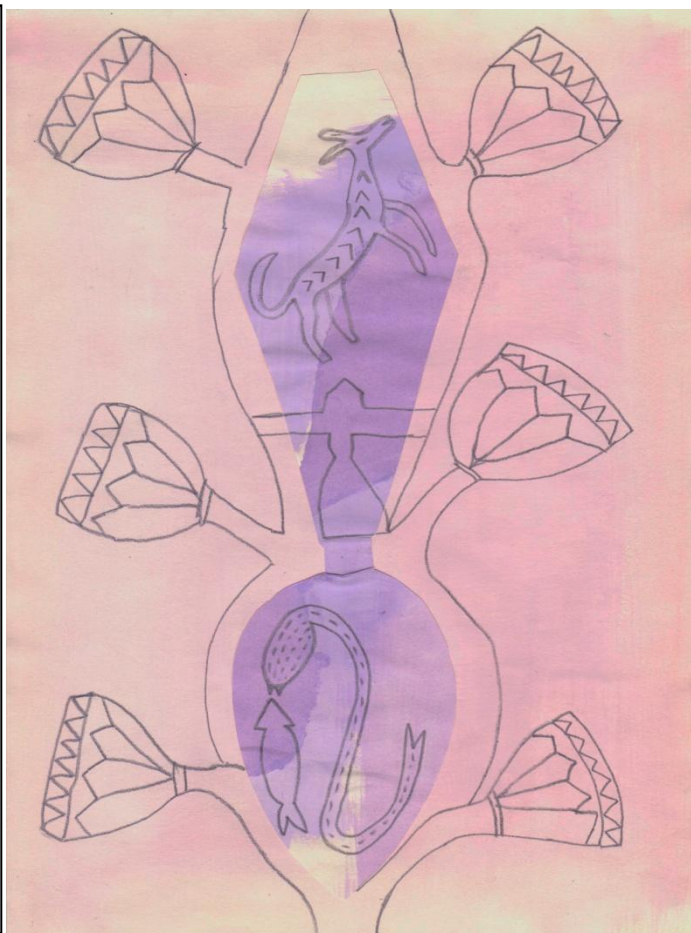


Fig. nº164

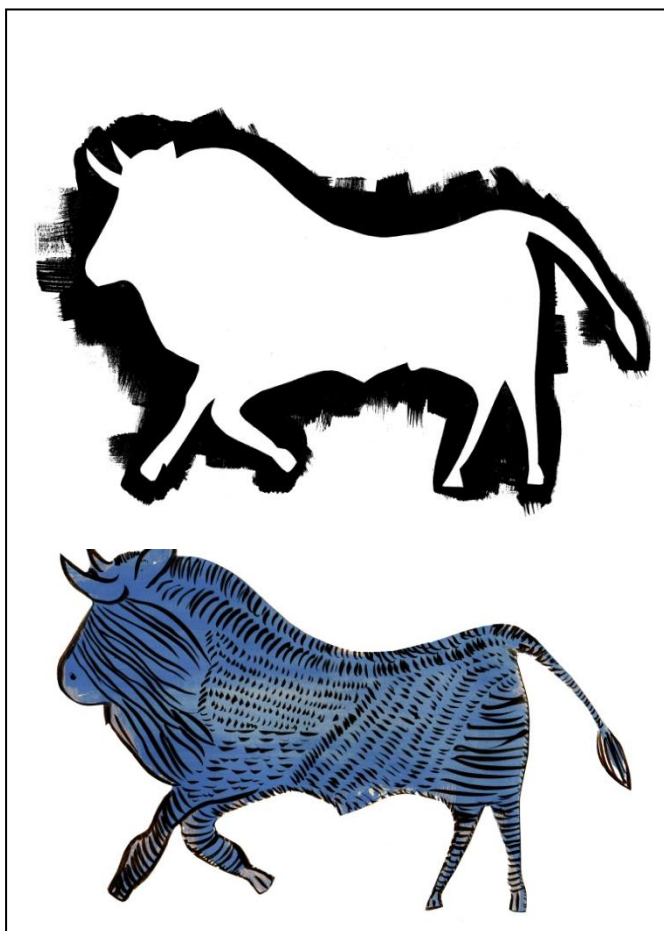


Fig. nº165

Fig. nº163 - 165

Esboços vários formatos,
técnica mista

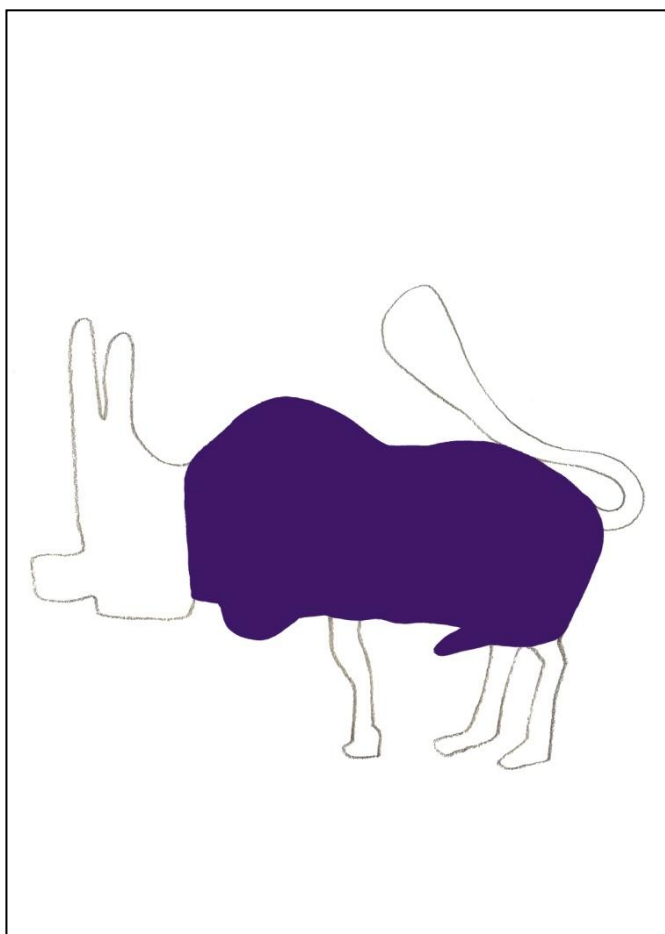


Fig. nº166

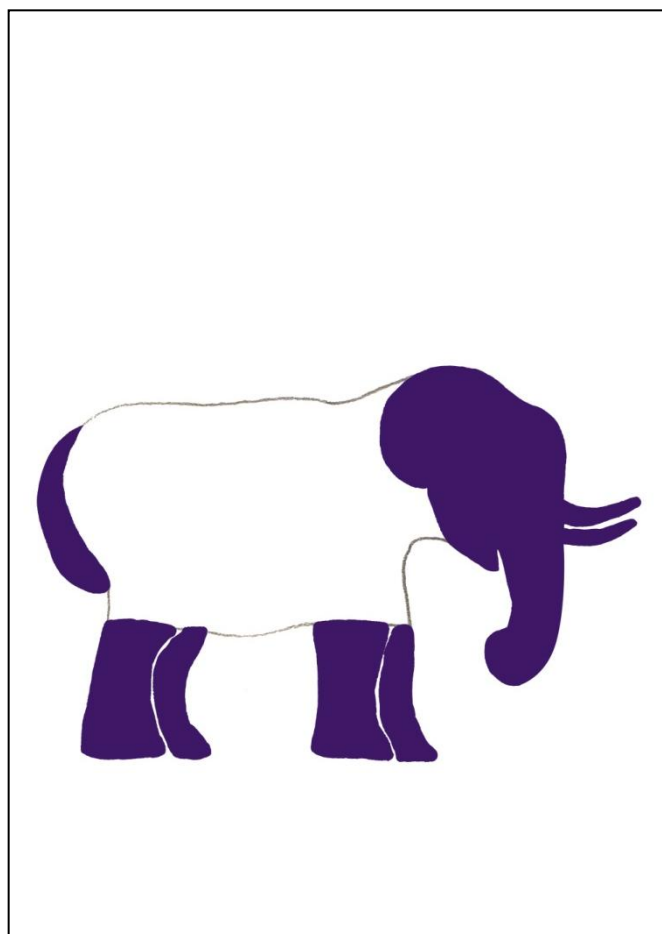


Fig. nº167

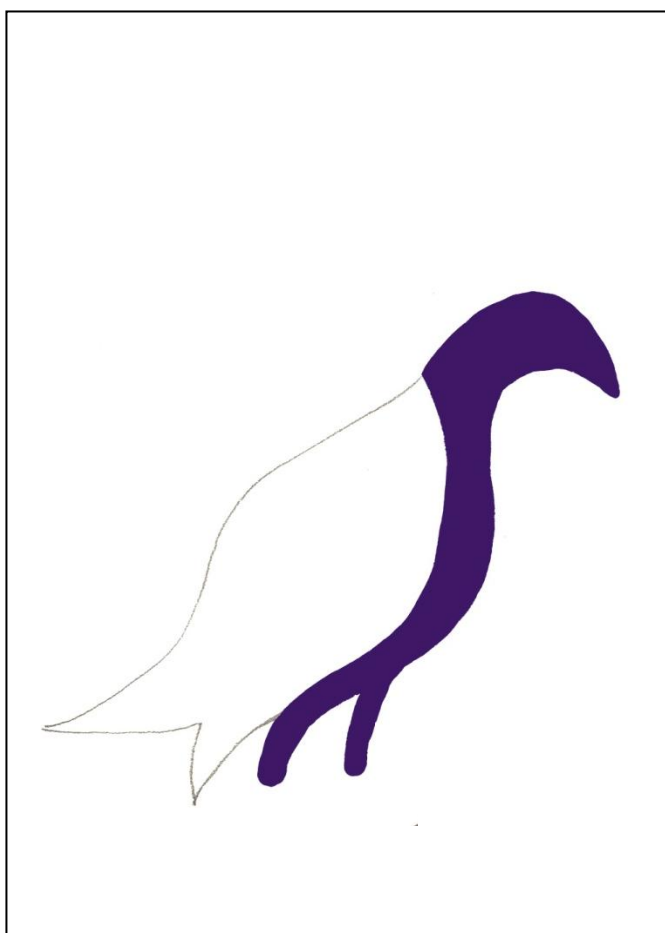


Fig. nº168

Fig. nº166 – 168

Esboços tamanho a4,
em grafite e guache

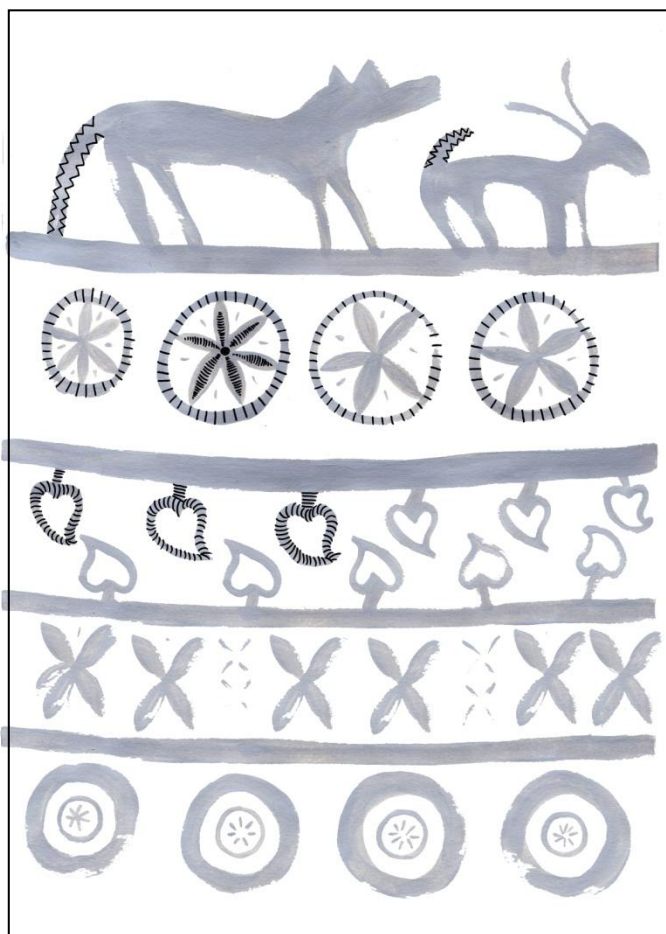


Fig. nº169

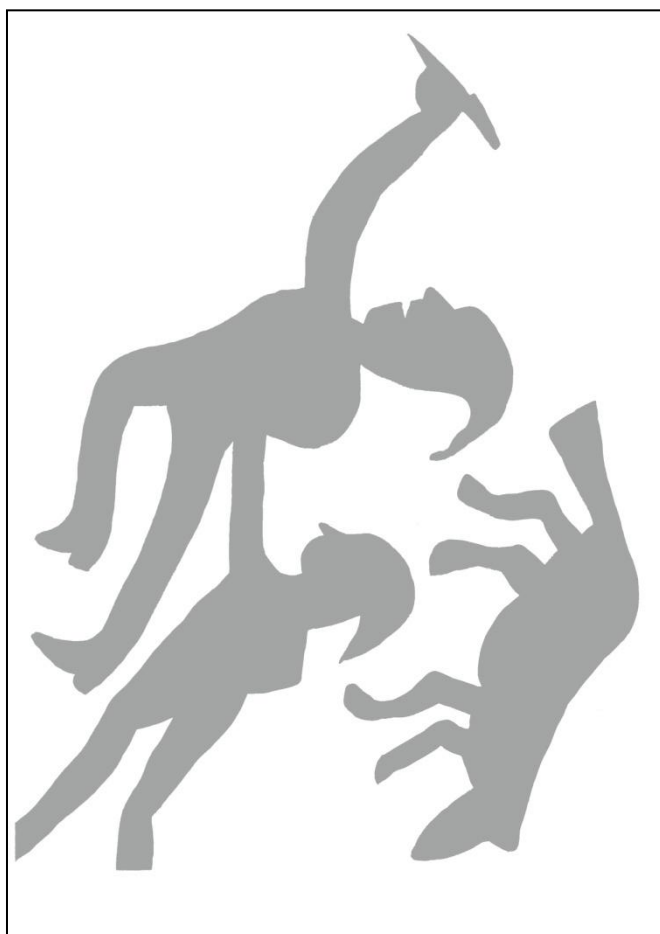


Fig. nº170

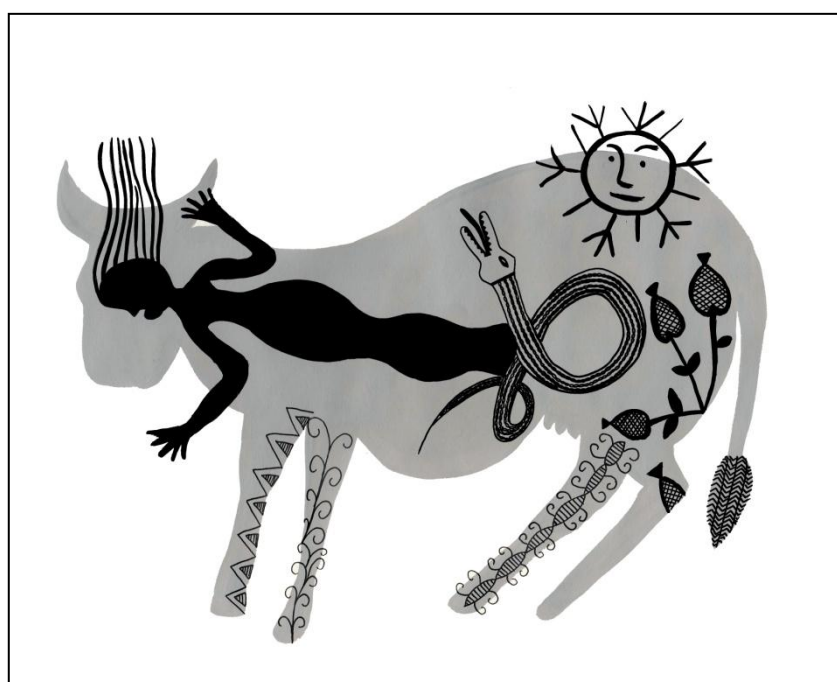


Fig. nº171

Fig. nº169

Esboço tamanho a4, guache

Fig. nº170

Esboço tamanho a4, guache

Fig. nº171

Esboço tamanho a4,
guache e tinta-da-china

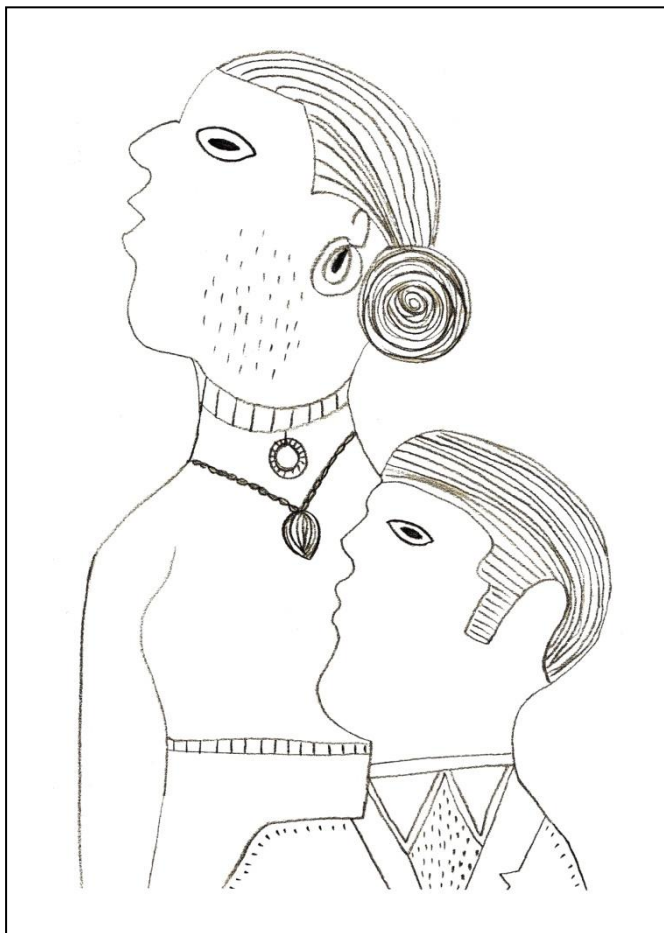


Fig. nº172



Fig. nº173



Fig. nº174

Fig. nº172

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº173 e 174

Esboços tamanho a3,
guache com texturas

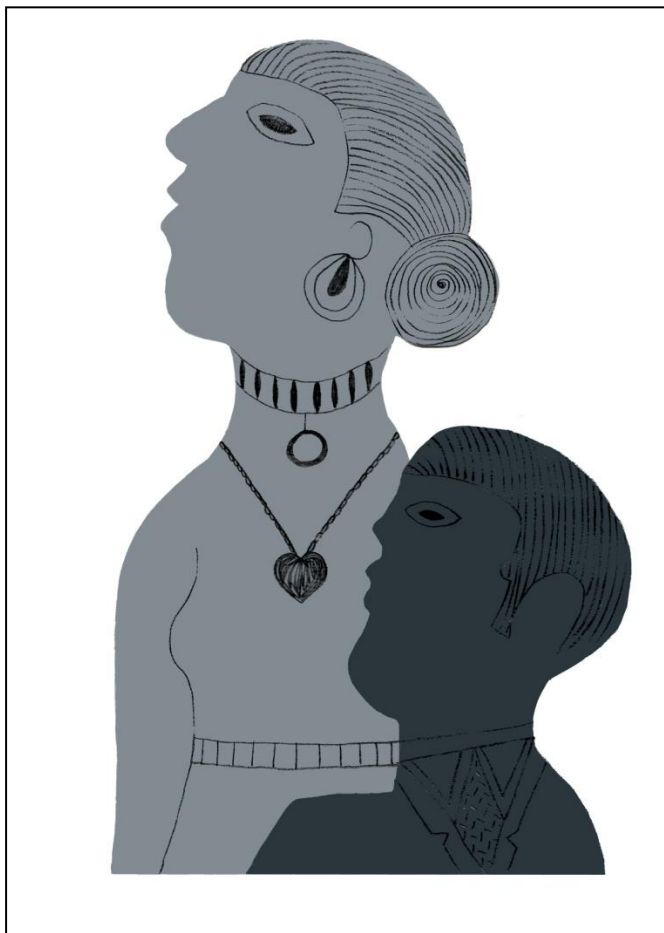


Fig. nº175

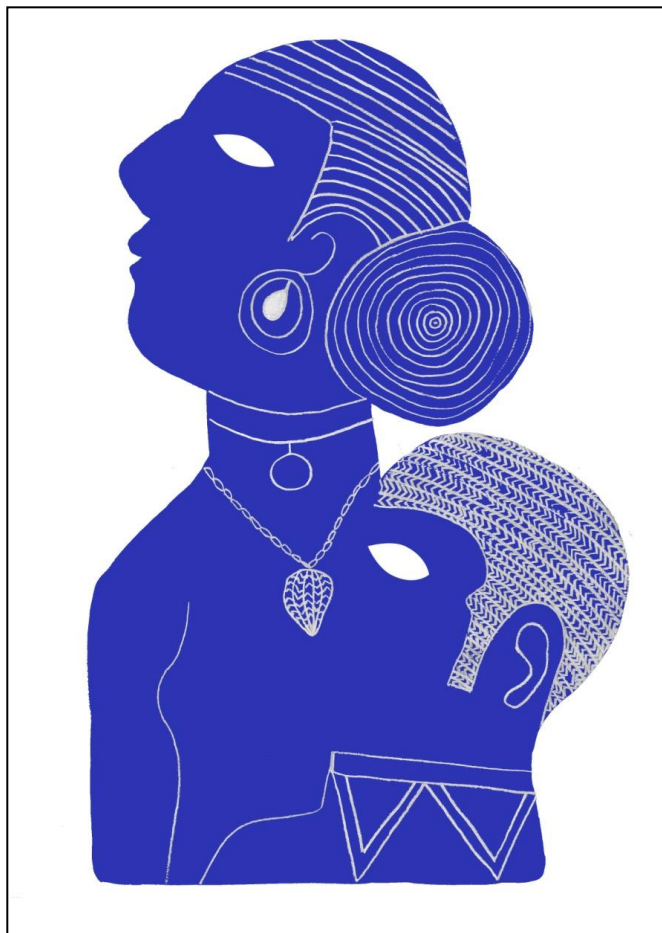


Fig. nº176

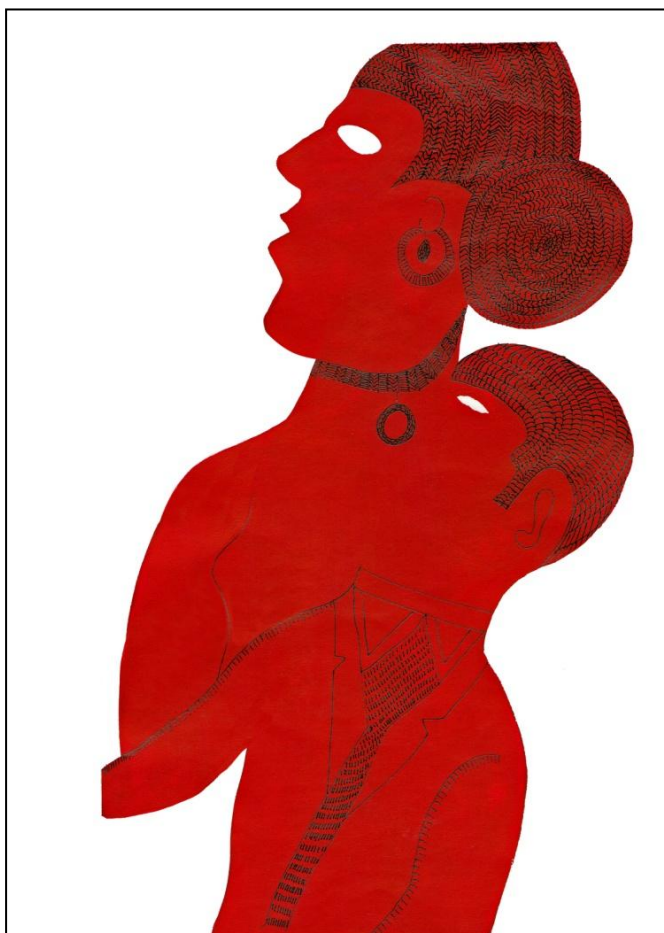


Fig. nº177

Fig. nº176 - 177

Esboços tamanho a3,
guache com texturas



Fig. nº178



Fig. nº179

Fig. nº178 - Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº179 - Esboço tamanho a3, em guache

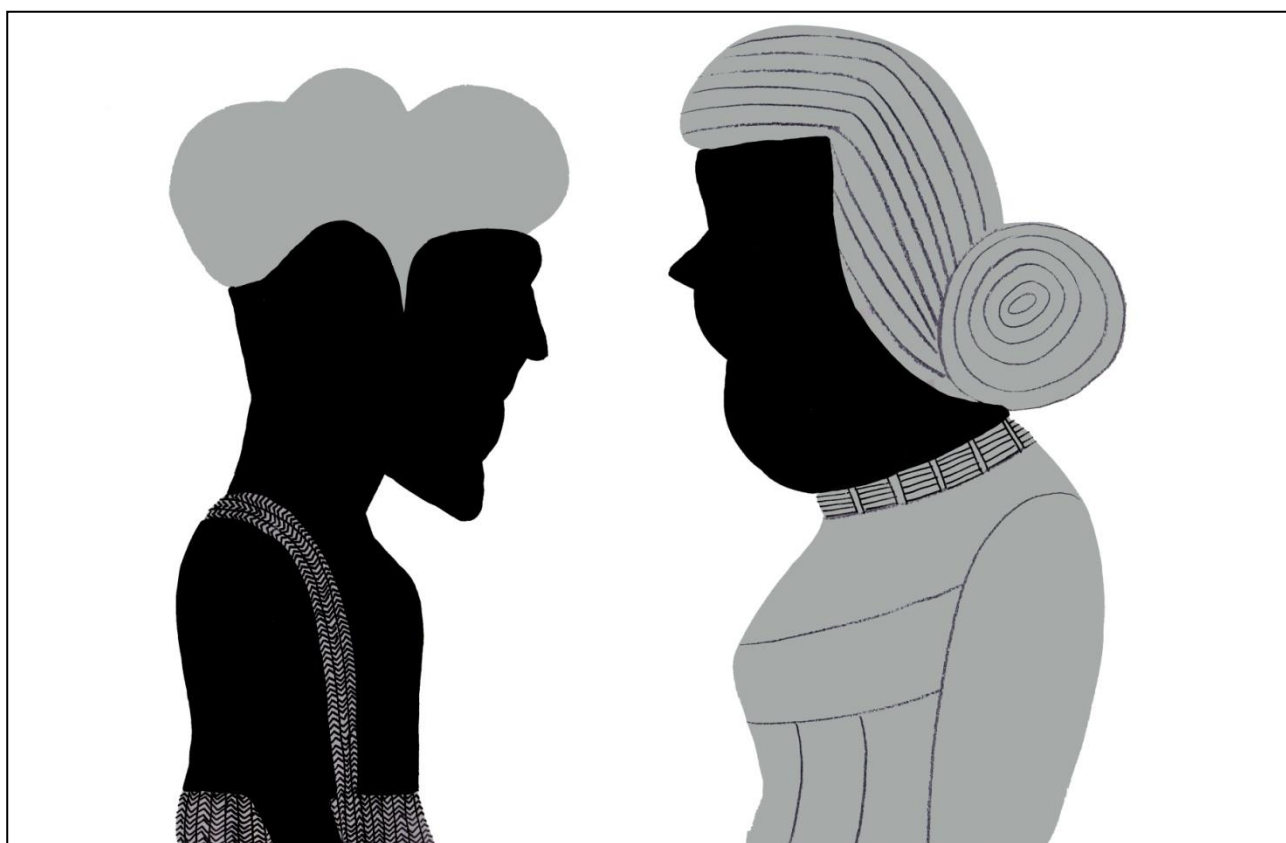


Fig. nº180 - Esboço tamanho a3, guache, grafite e caneta de feltro preta com texturas

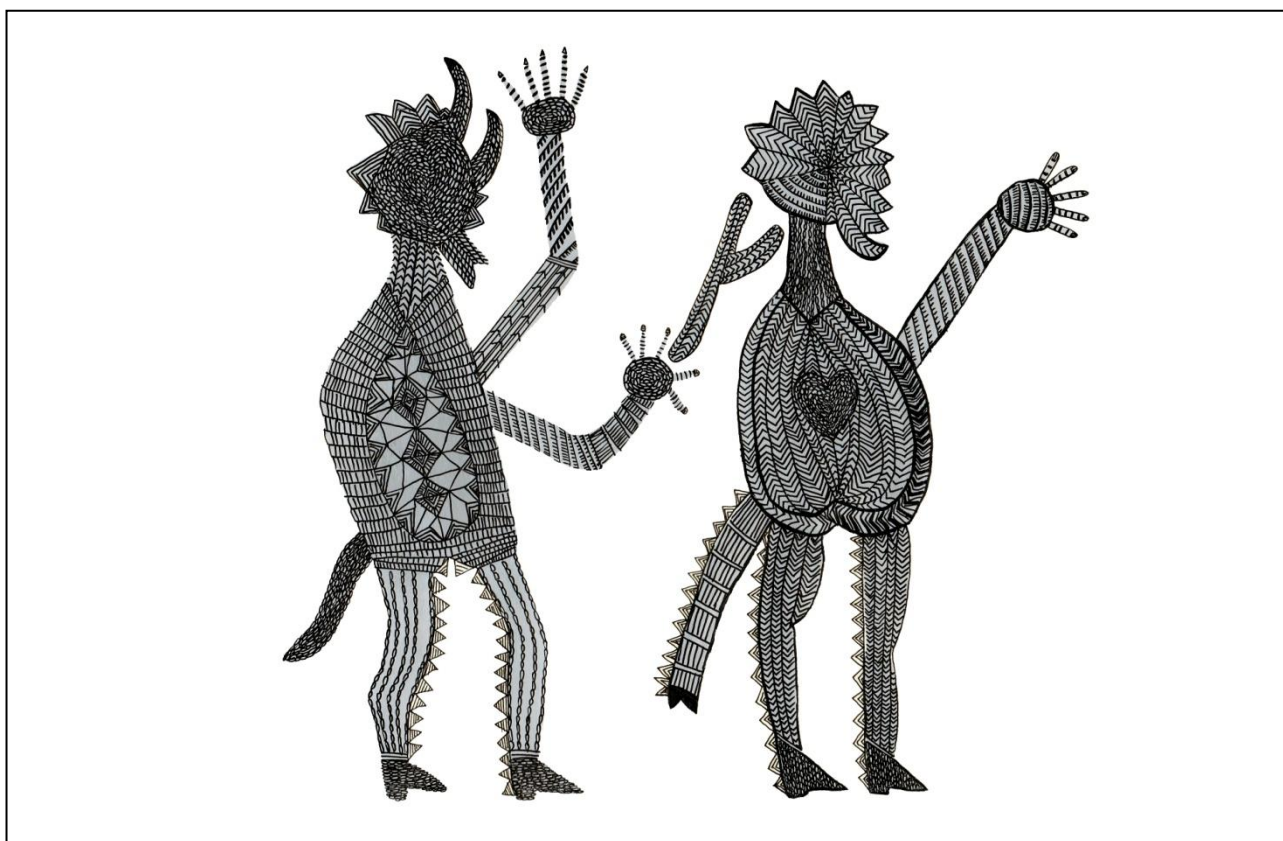


Fig. nº181 - guache com caneta preta de feltro com texturas

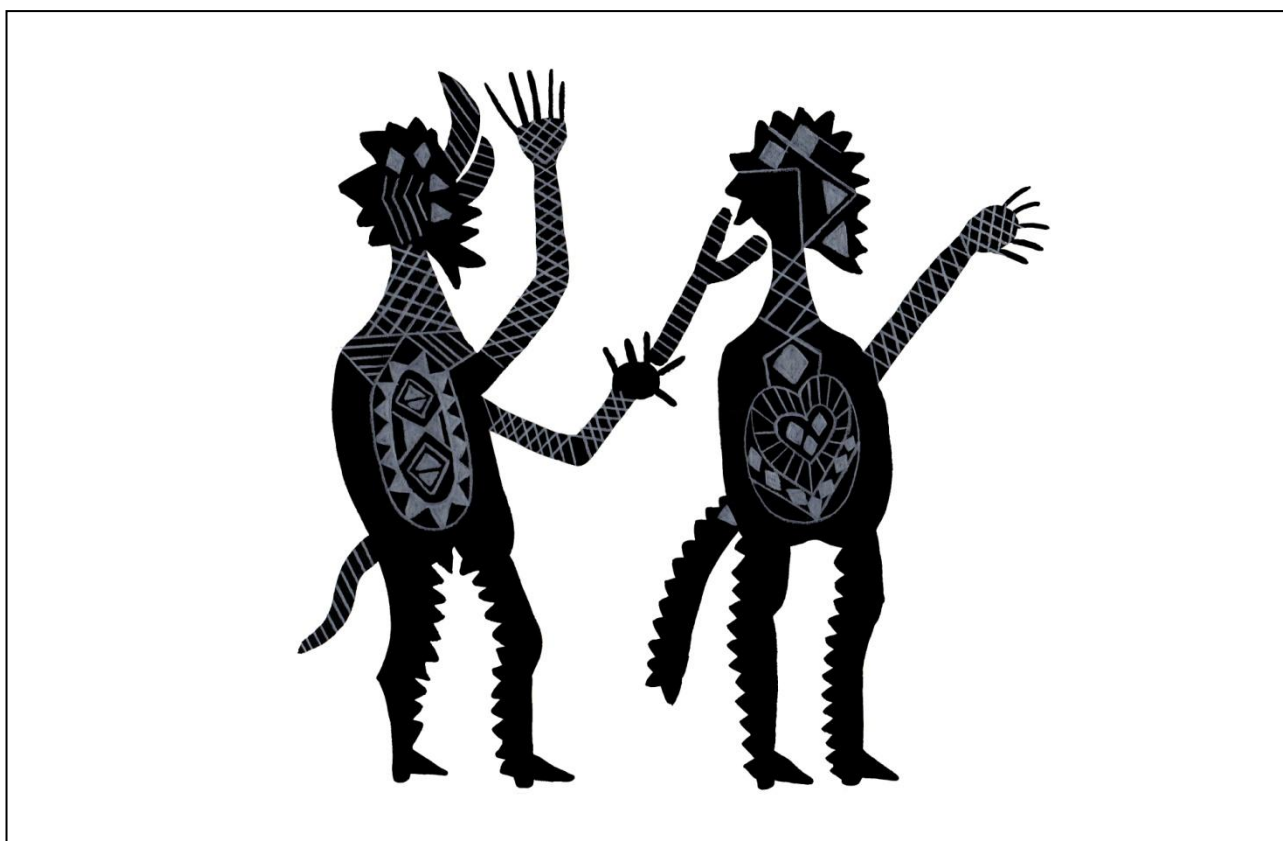


Fig. nº182 - Esboços tamanho a4, guache e Lápis de cor branco com texturas

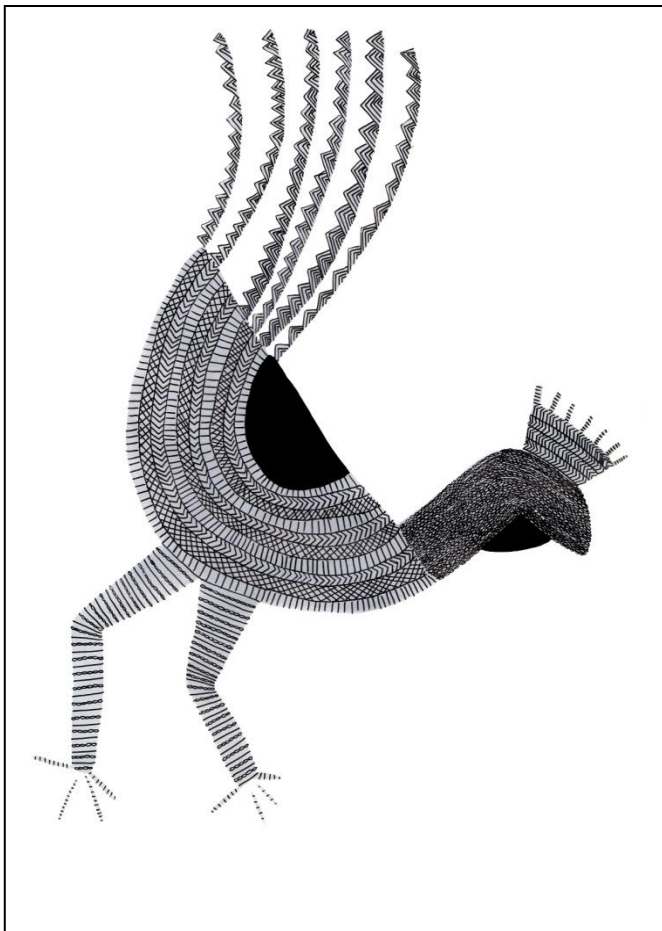


Fig. nº183



Fig. nº184

Fig. nº183

guache com caneta preta de feltro
com texturas

Fig. nº184

guache com caneta preta de feltro
com texturas

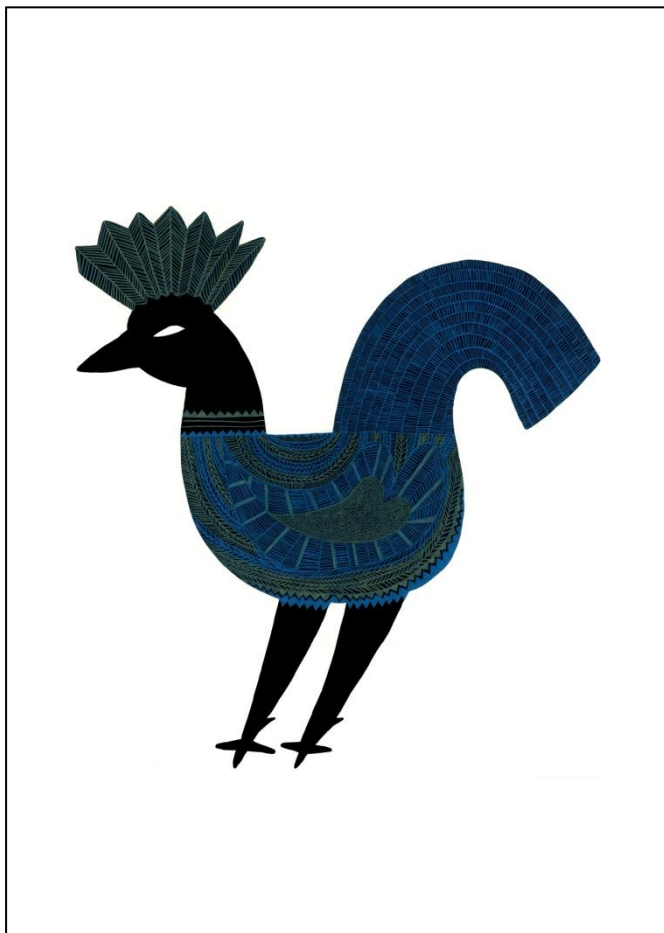


Fig. nº185



Fig. nº186

Fig. nº185

guache com caneta preta de feltro
com texturas

Fig. nº186

guache com caneta preta de feltro
com texturas



Fig. nº187

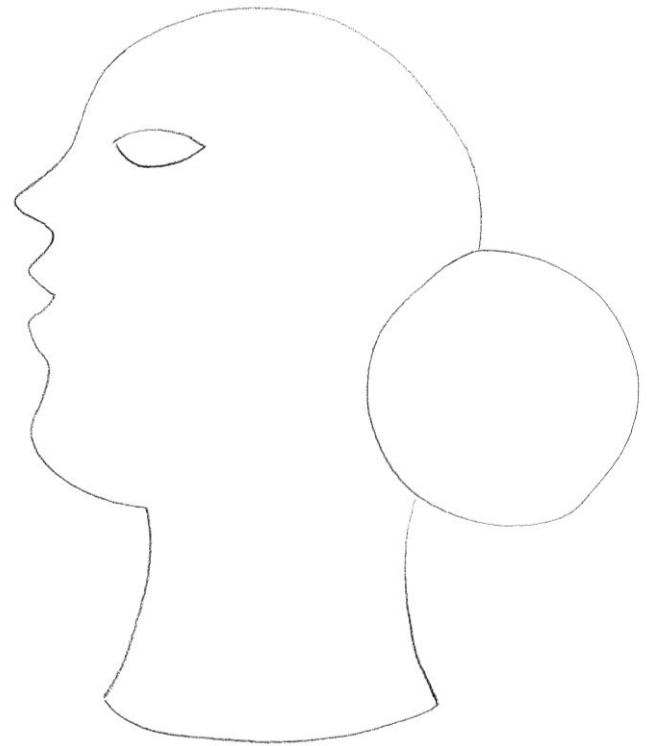


Fig. nº188



Fig. nº189

Fig. nº187

Referência fotográfica Museu

Fig. nº188

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº189

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº190

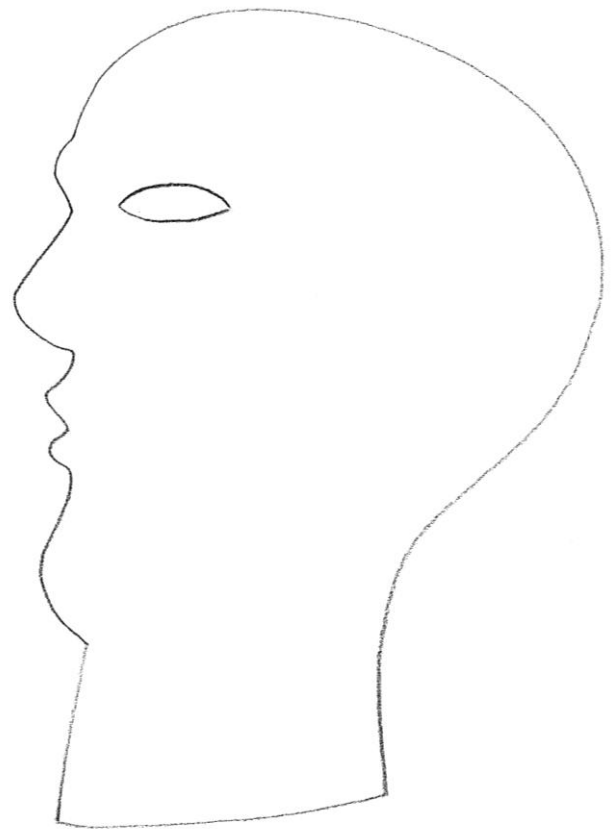


Fig. nº191



Fig. nº192

Fig. nº190

Referência fotográfica Museu

Fig. nº191

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº192

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº193

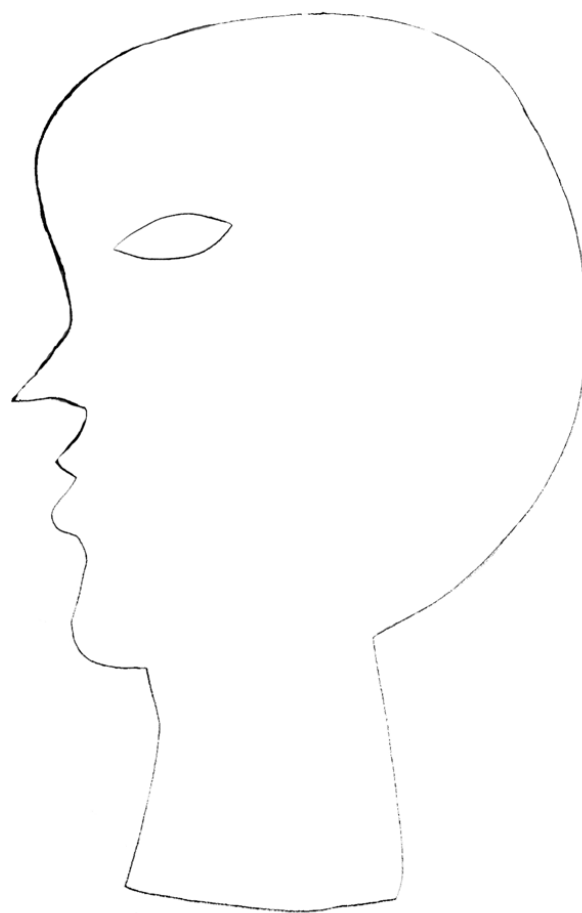


Fig. nº194



Fig. nº195

Fig. nº193

Referência livro Fernando Galhano p.29

Fig. nº194

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº195

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº196

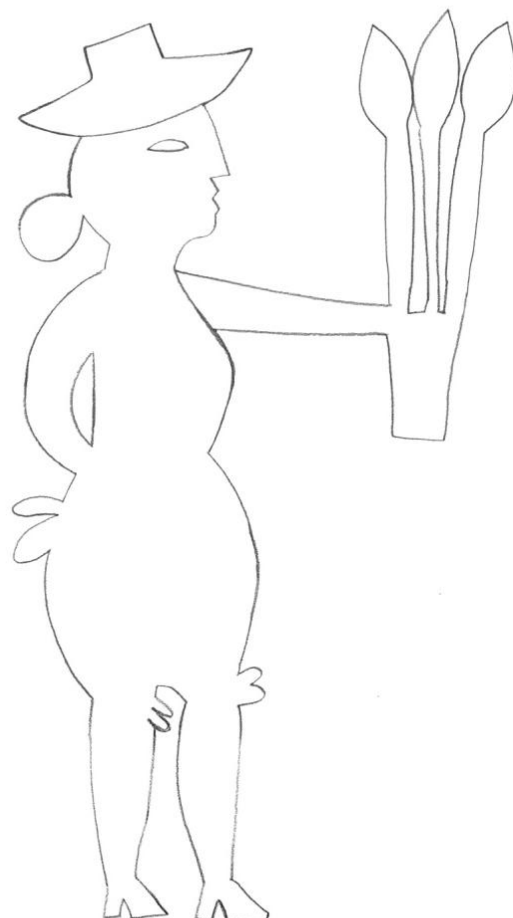


Fig. nº197



Fig. nº198

Fig. nº196

Referência livro Fernando Galhano p.11

Fig. nº197

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº198

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº199



Fig. nº200



Fig. nº201

Fig. nº199

Referência livro Fernando Galhano p.36

Fig. nº200

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº201

Símbolo Final tamanho a3, em guache
Retoque digital

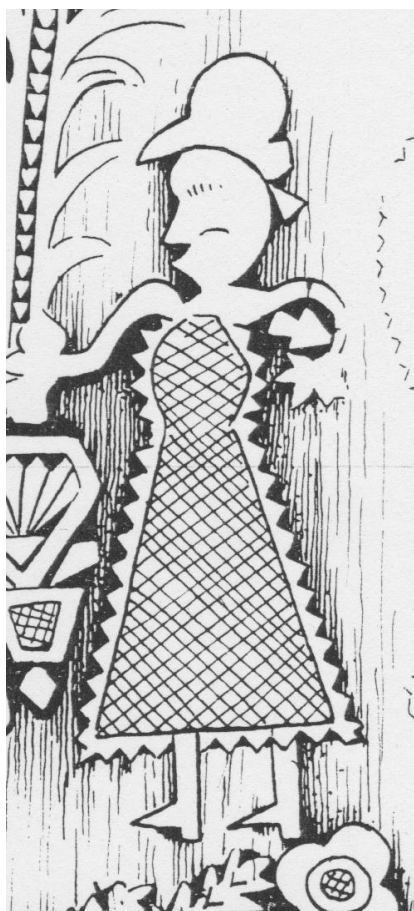


Fig. nº202

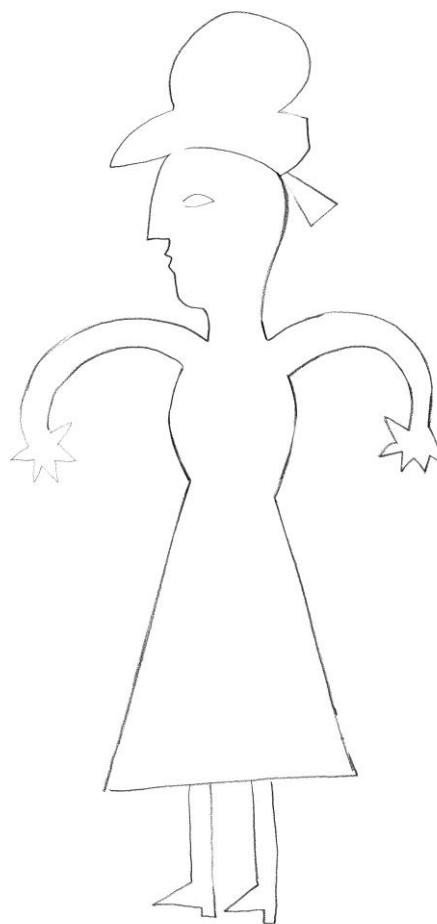


Fig. nº203



Fig. nº204

Fig. nº202

Referência livro Fernando Galhano p.32

Fig. nº203

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº204

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

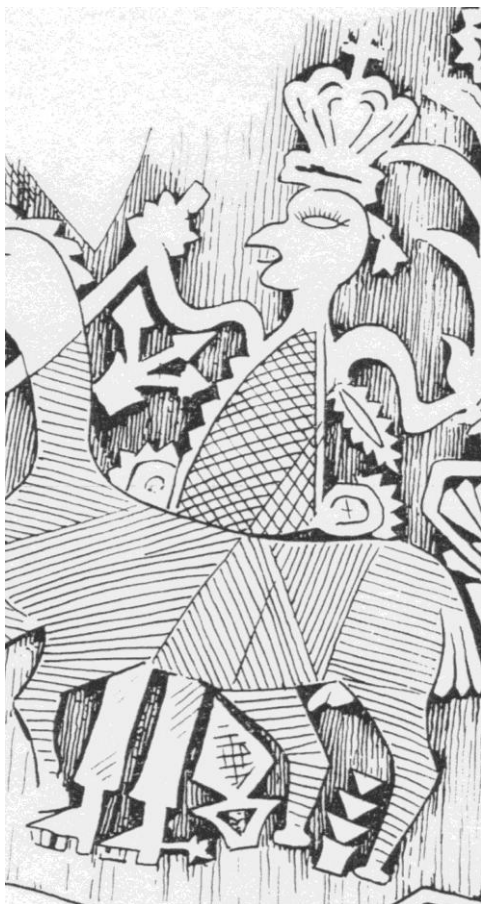


Fig. nº205

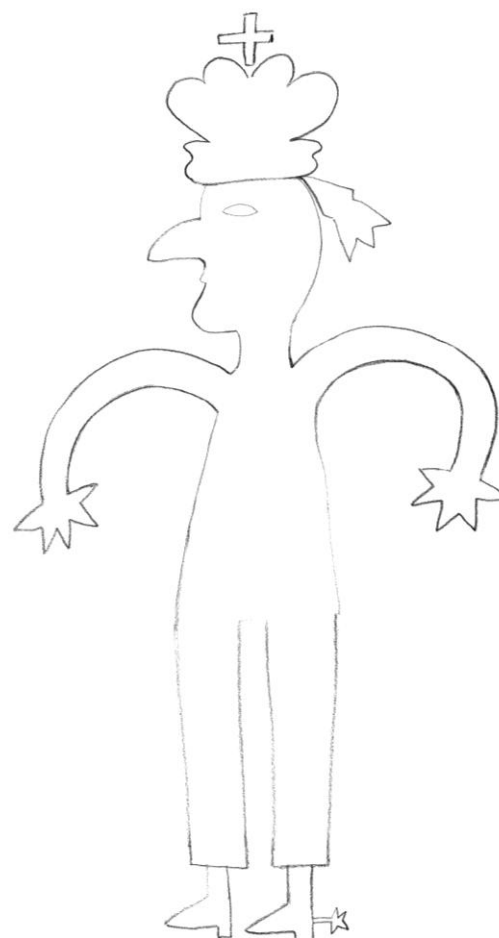


Fig. nº206

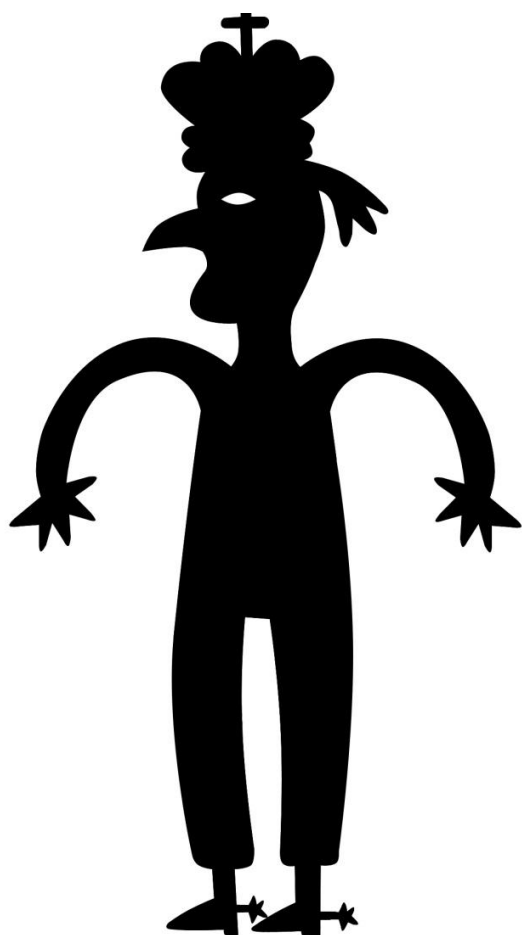


Fig. nº207

Fig. nº205

Referência livro Fernando Galhano p.32

Fig. nº206

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº207

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº208

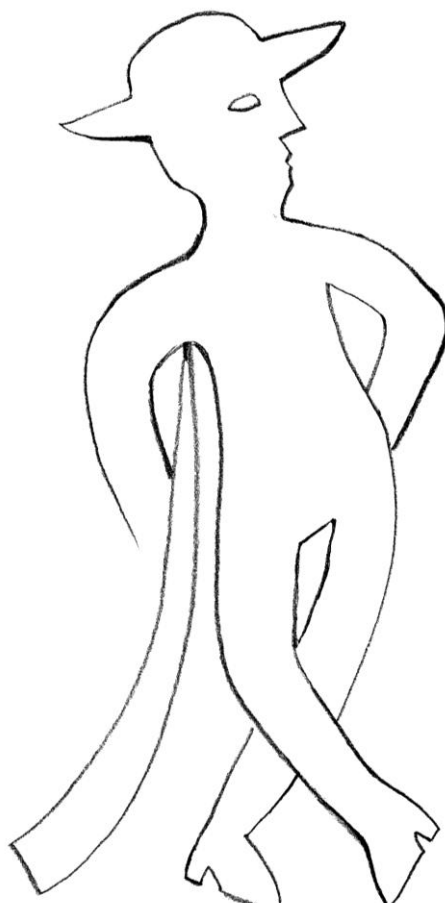


Fig. nº209

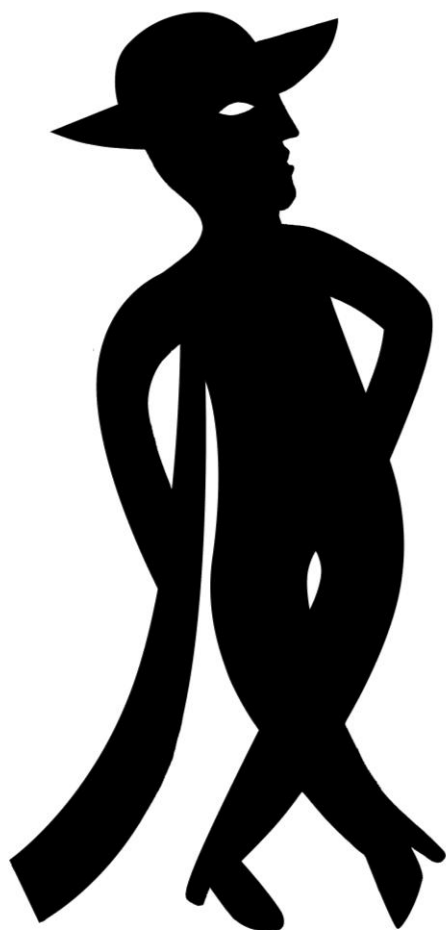


Fig. nº210

Fig. nº208

Referência livro Fernando Galhano p.23

Fig. nº209

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº210

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

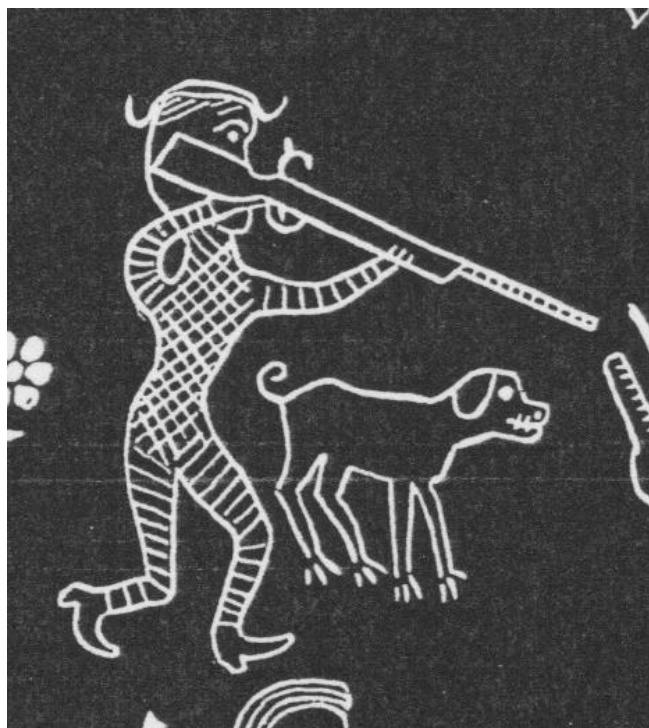


Fig. nº211

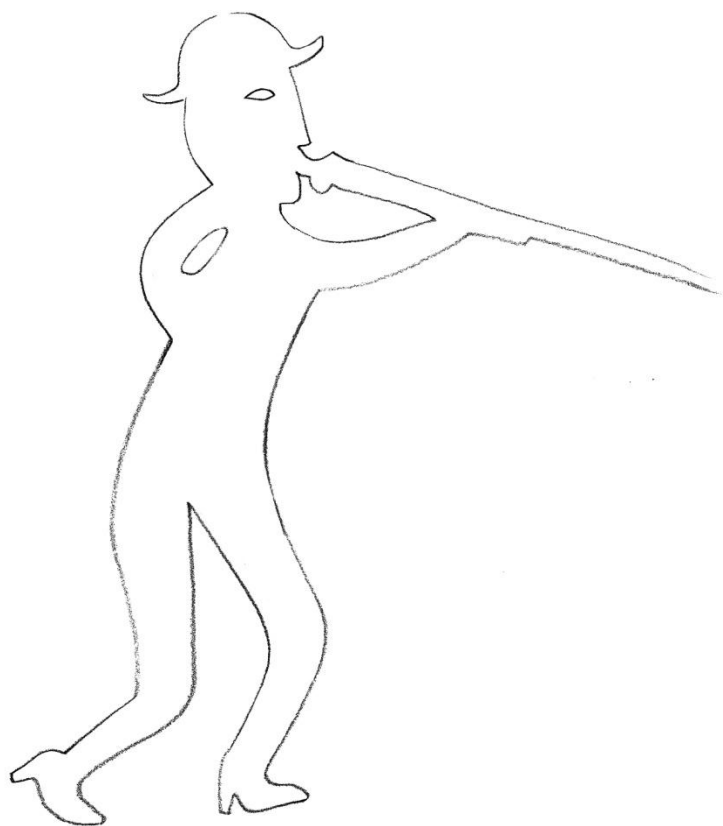


Fig. nº212



Fig. nº213

Fig. nº211

Referência livro Fernando Galhano p.34

Fig. nº212

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº213

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº214

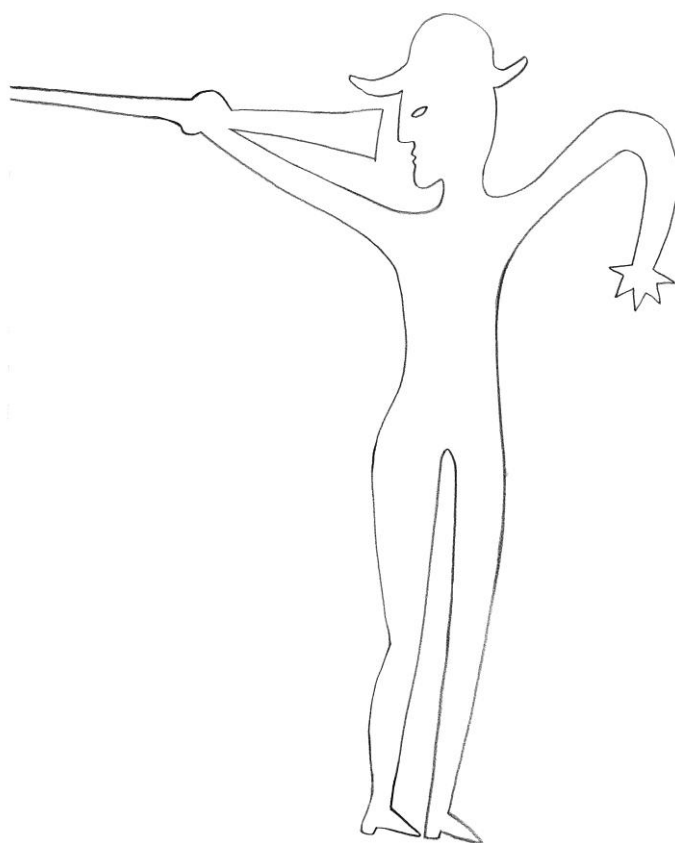


Fig. nº215



Fig. nº216

Fig. nº214

Referência livro Fernando Galhano p.29

Fig. nº215

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº216

Símbolo Final tamanho a3, em guache
Retoque digital

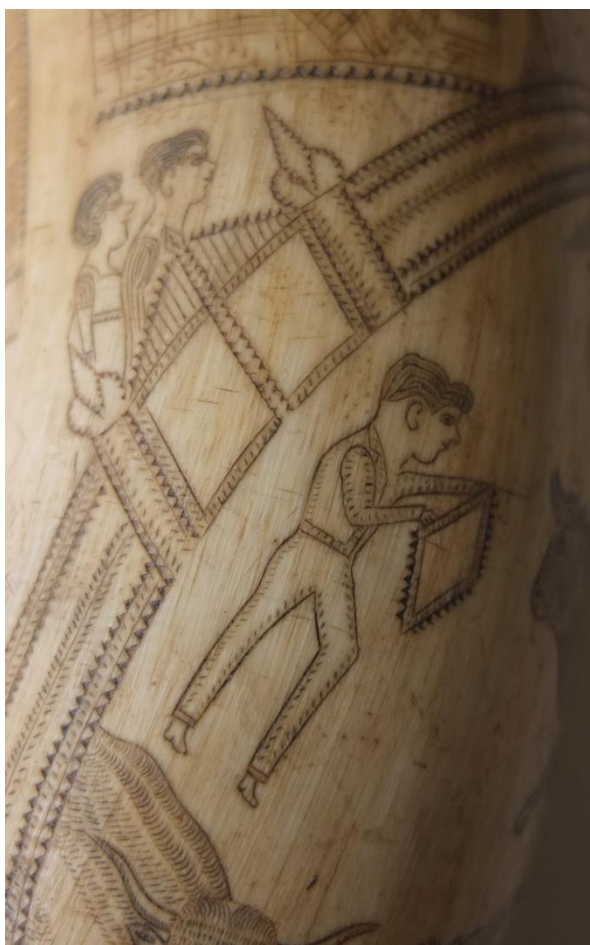


Fig. nº217

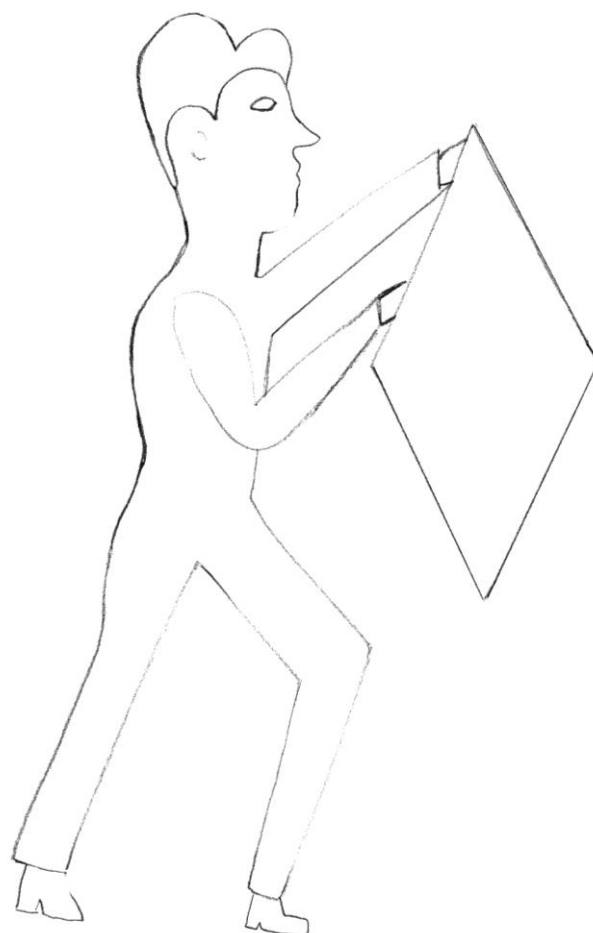


Fig. nº218



Fig. nº219

Fig. nº217

Referência fotográfica Museu Estremoz

Fig. nº218

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº219

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº220

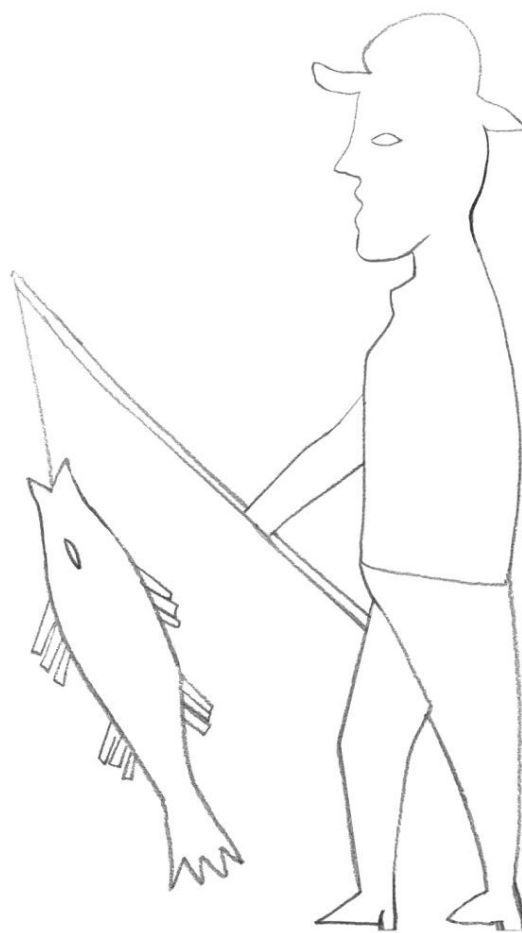


Fig. nº221

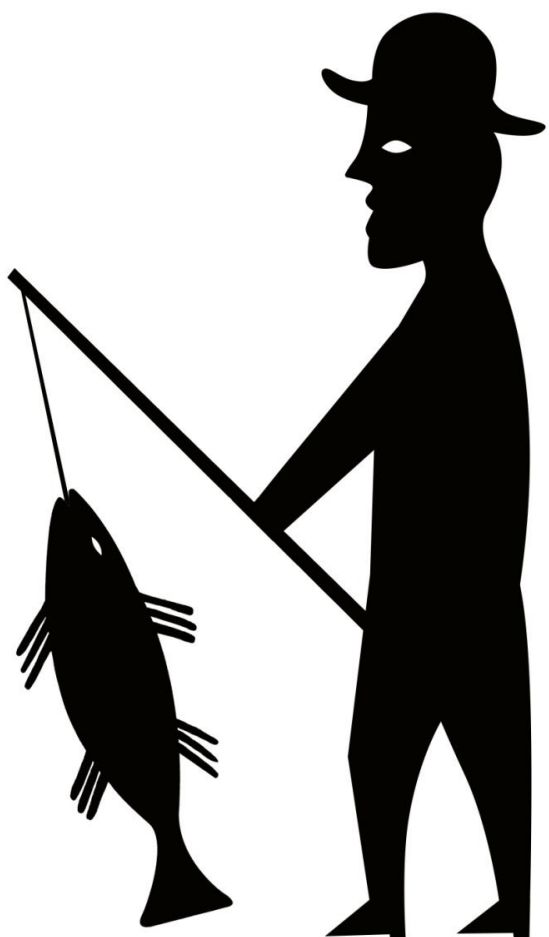


Fig. nº222

Fig. nº220

Referência fotográfica Museu Estremoz

Fig. nº221

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº222

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº223

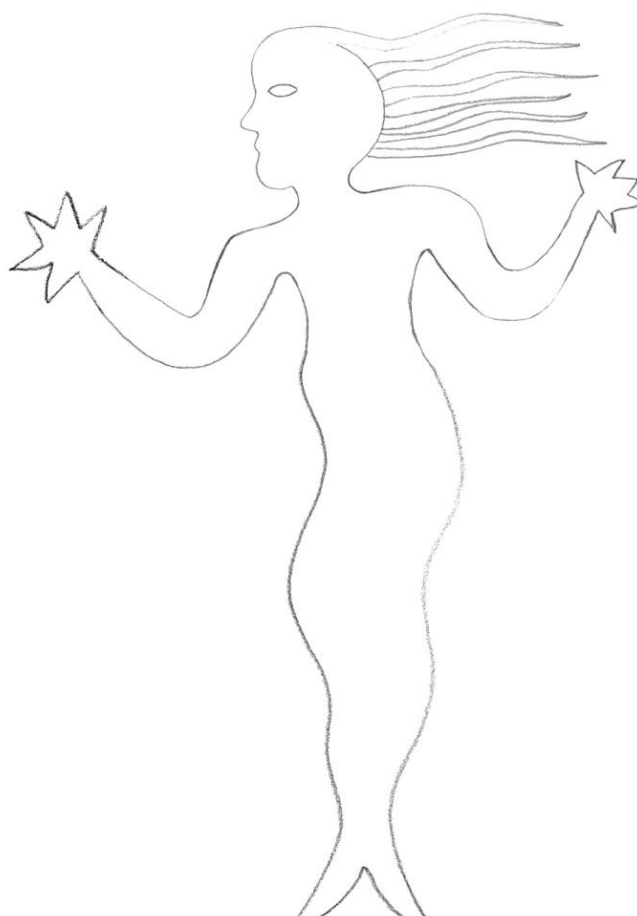


Fig. nº224



Fig. nº225

Fig. nº223

Referência livro Fernando Galhano p.34

Fig. nº224

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº225

Símbolo Final tamanho a3, em guache
Retoque digital



Fig. nº226

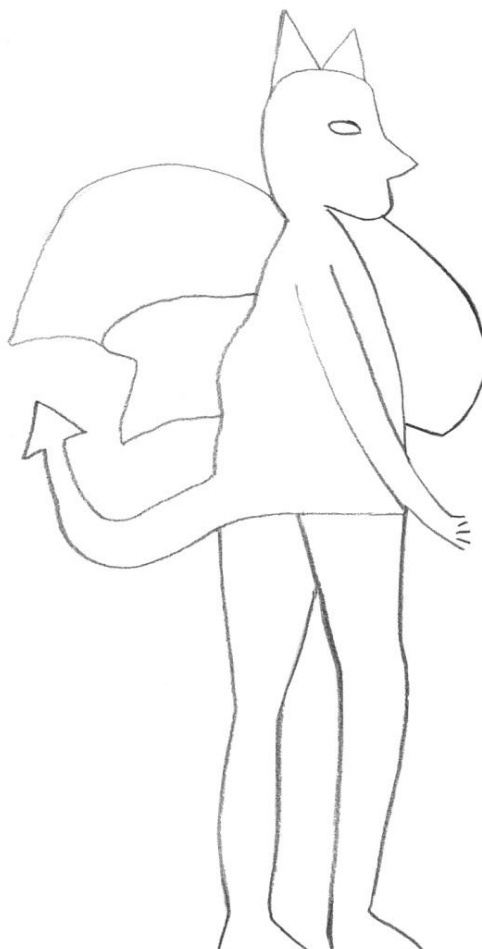


Fig. nº227

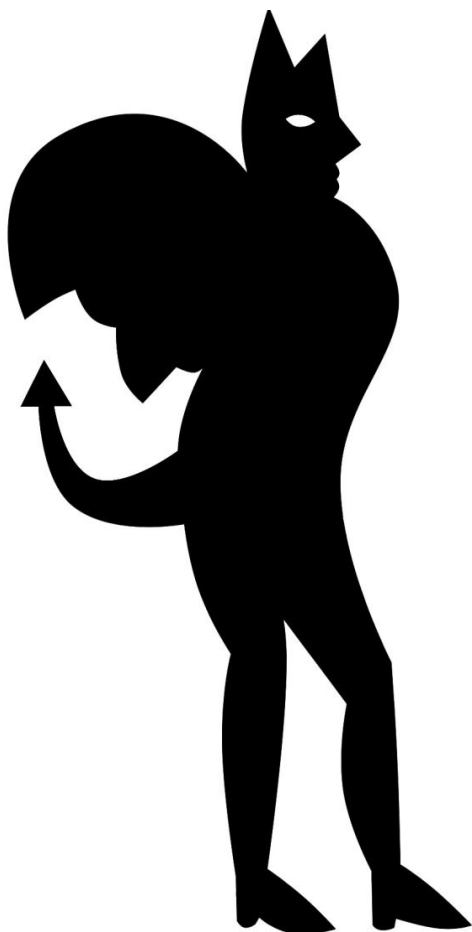


Fig. nº228

Fig. nº226

Referência livro Fernando Galhano p.33

Fig. nº227

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº228

Símbolo Final tamanho a3, em guache
Retoque digital



Fig. nº229

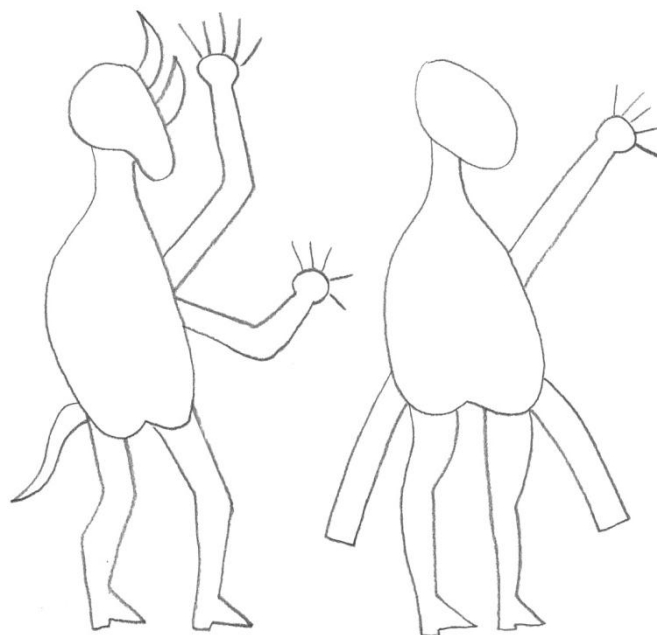


Fig. nº230



Fig. nº231

Fig. nº229

Referência livro Fernando Galhano p.77

Fig. nº230

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº231

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº232

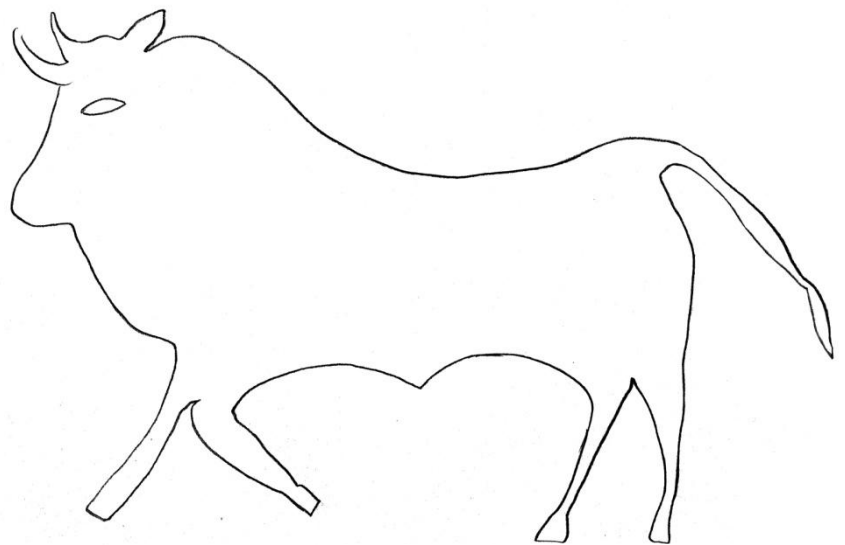


Fig. nº233

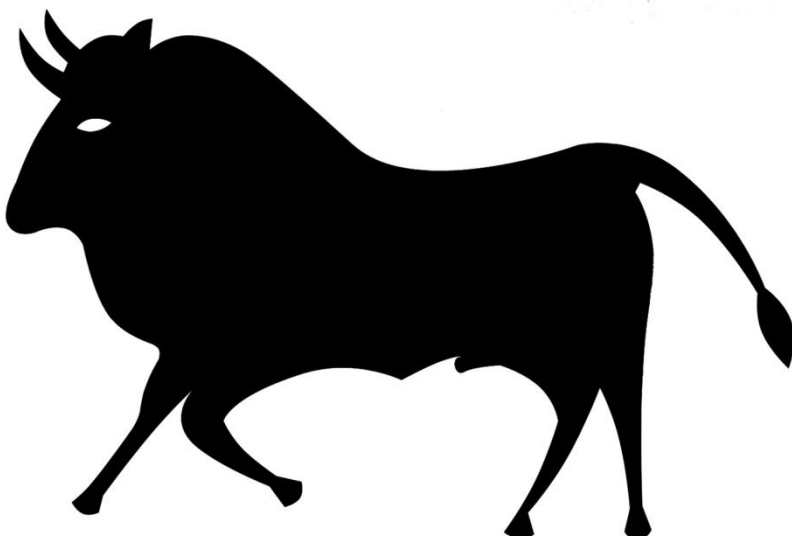


Fig. nº234

Fig. nº232

Referência fotográfica Museu Estremoz

Fig. nº233

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº234

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

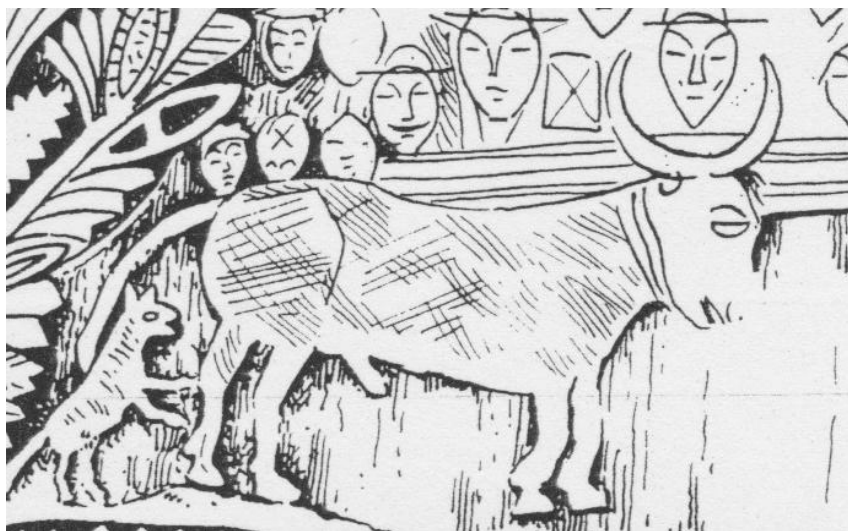


Fig. nº235

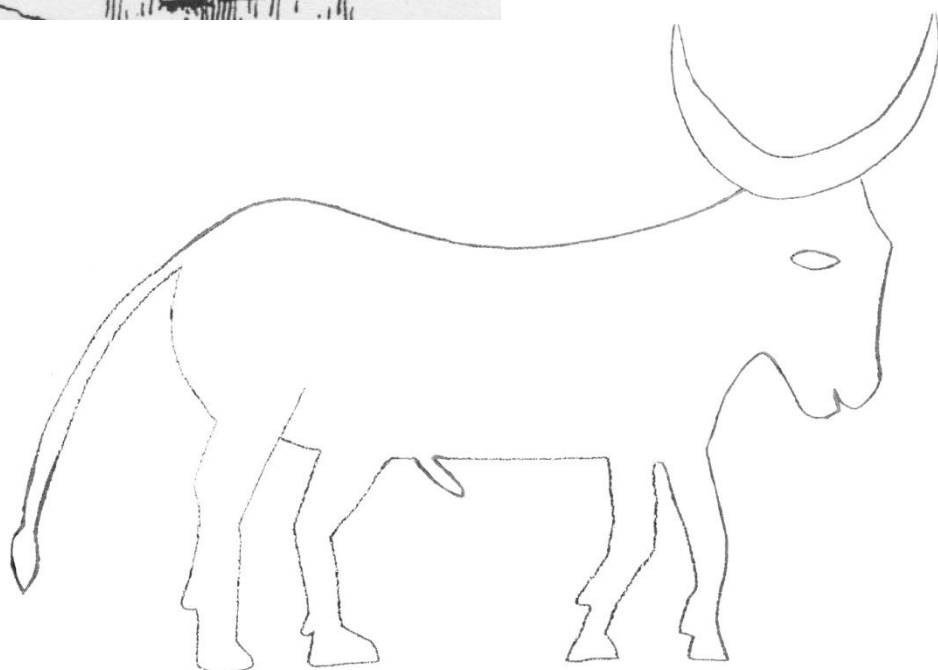


Fig. nº236

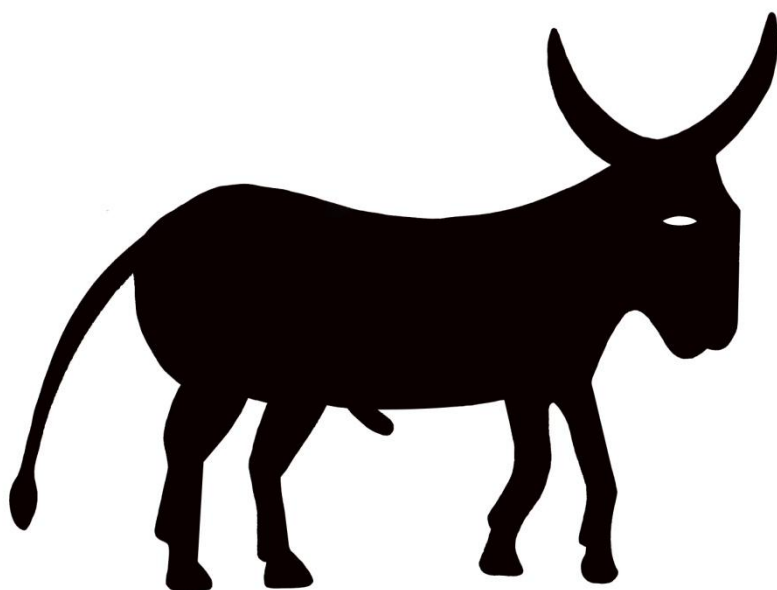


Fig. nº237

Fig. nº235

Referência livro Fernando Galhano p.33

Fig. nº 236

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº237

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

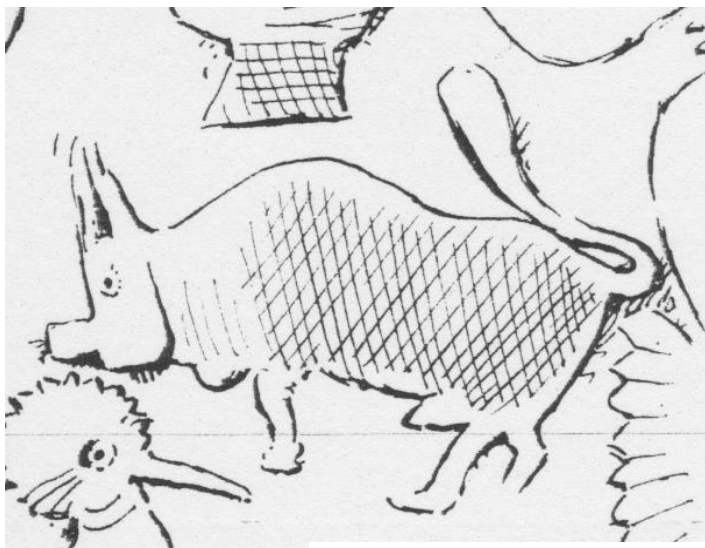


Fig. nº238

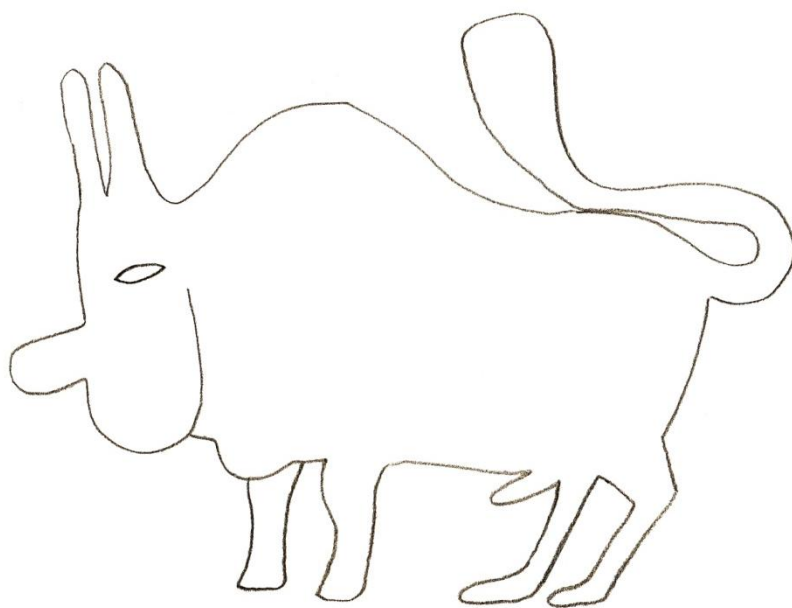


Fig. nº239

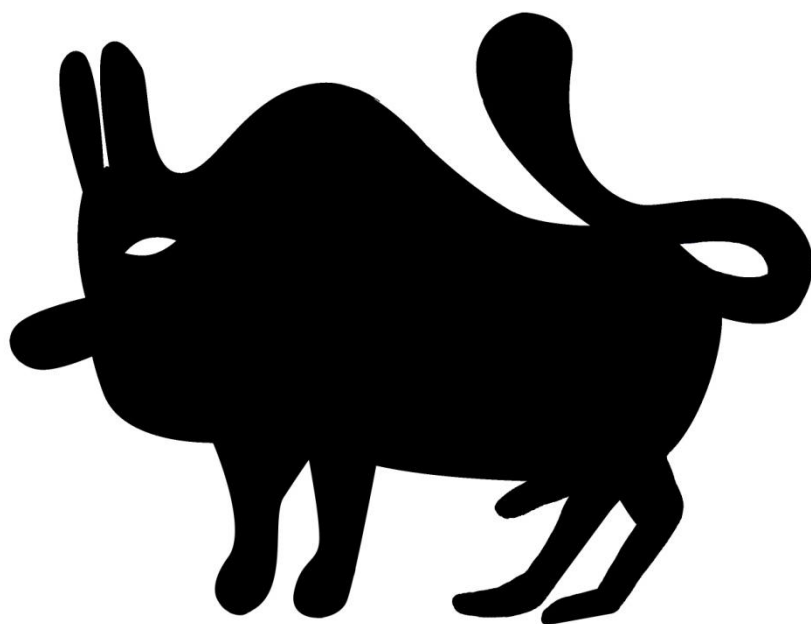


Fig. nº240

Fig. nº238

Referência livro Fernando Galhano p.28

Fig. nº239

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº240

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

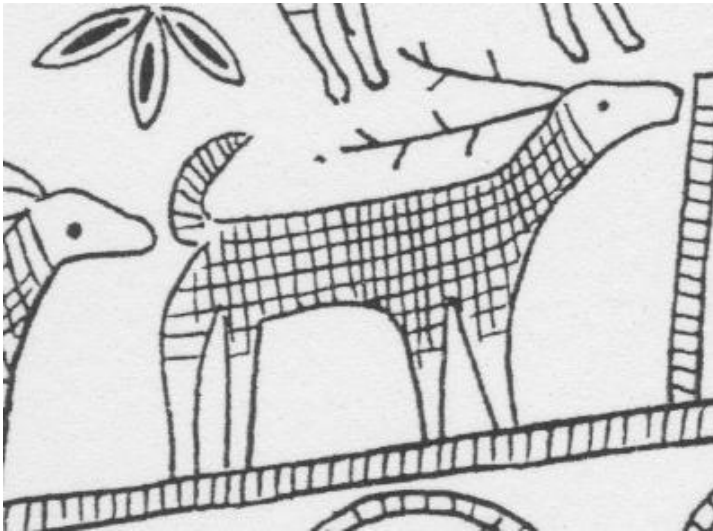


Fig. nº241

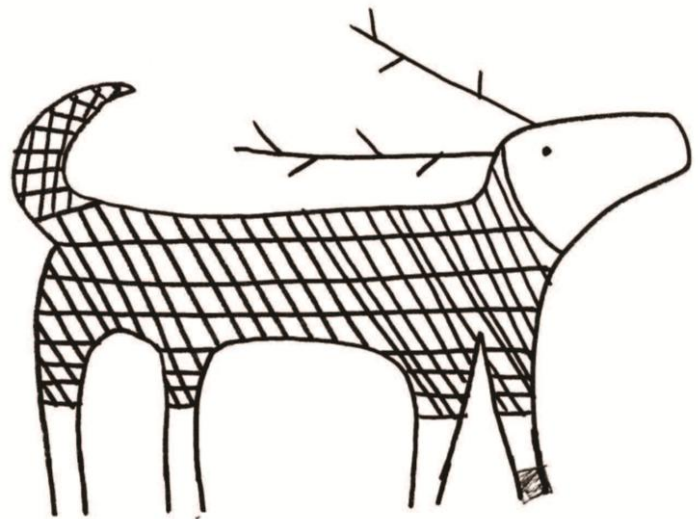


Fig. nº242

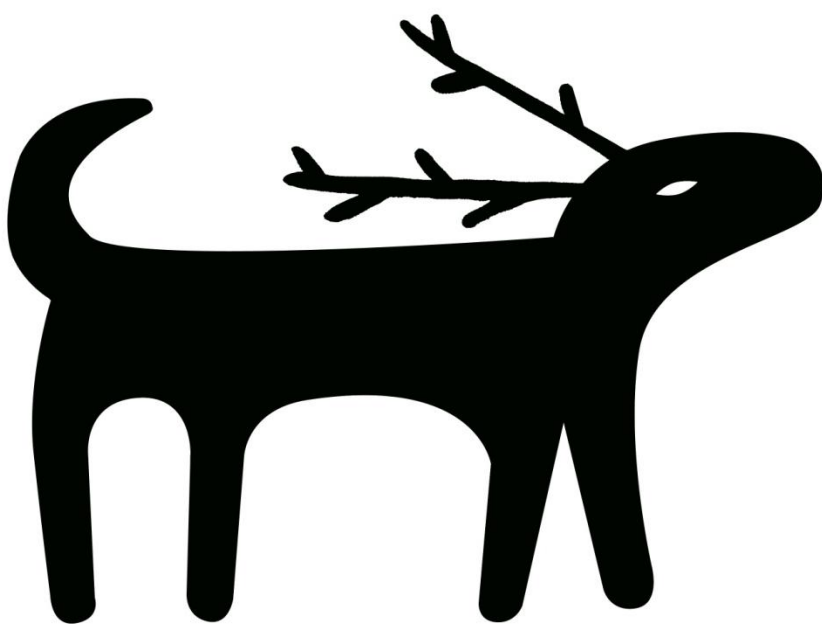


Fig. nº243

Fig. nº241

Referência livro Fernando Galhano p.24

Fig. nº242

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº243

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

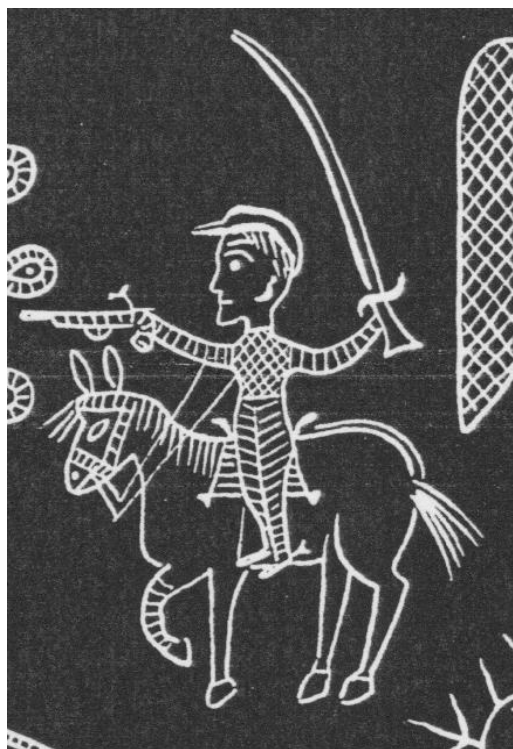


Fig. nº244

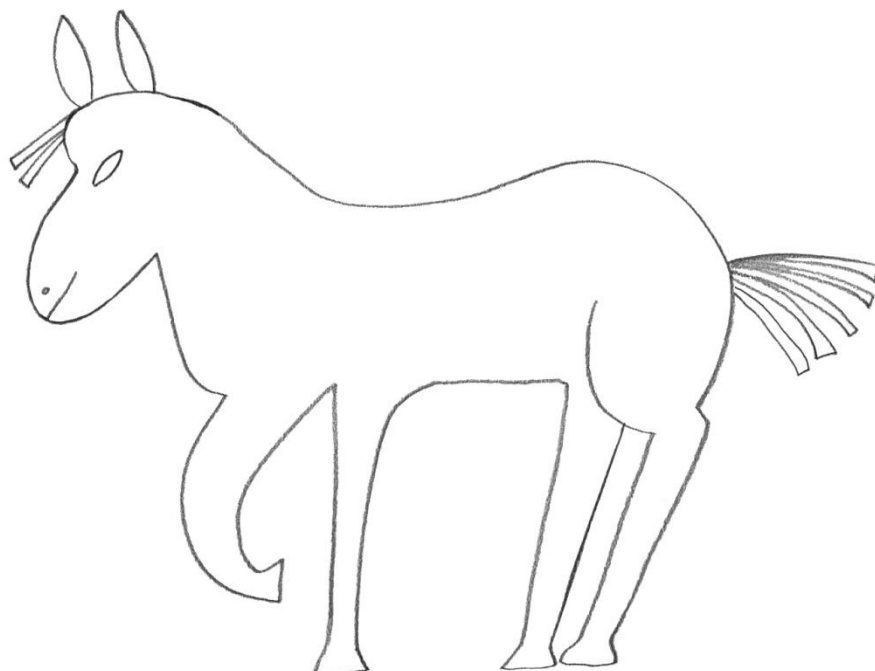


Fig. nº245

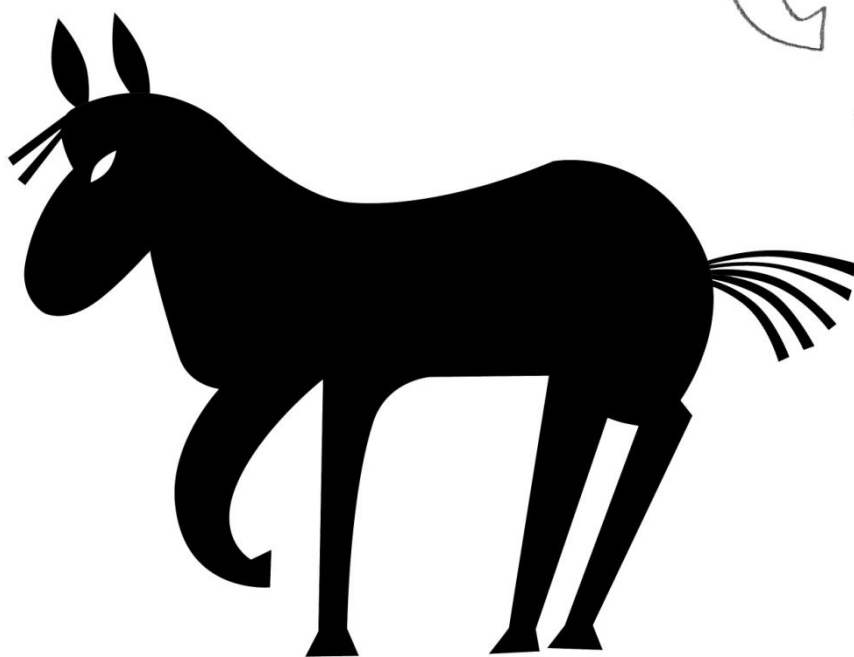


Fig. nº246

Fig. nº244

Referência livro Fernando Galhano p.34

Fig. nº245

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº246

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

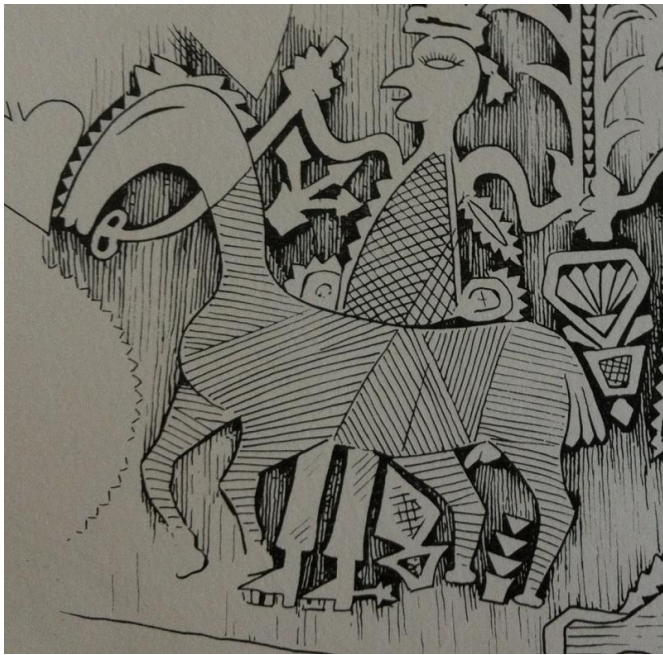


Fig. nº247

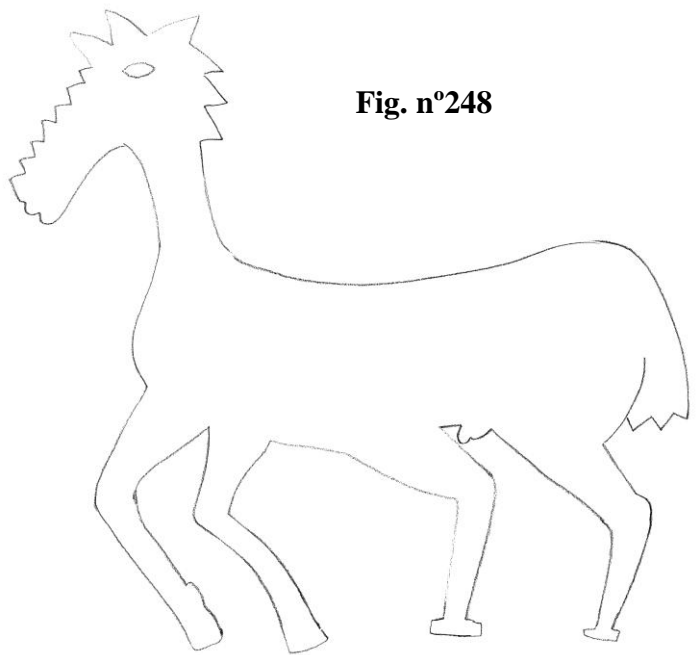


Fig. nº248

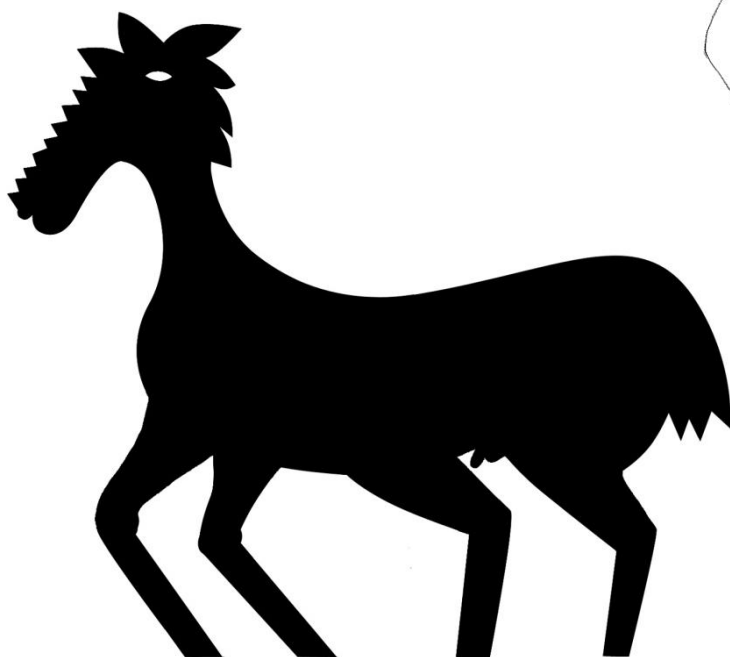


Fig. nº249

Fig. nº247

Referência livro Fernando Galhano p.32

Fig. nº248

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº249

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº250

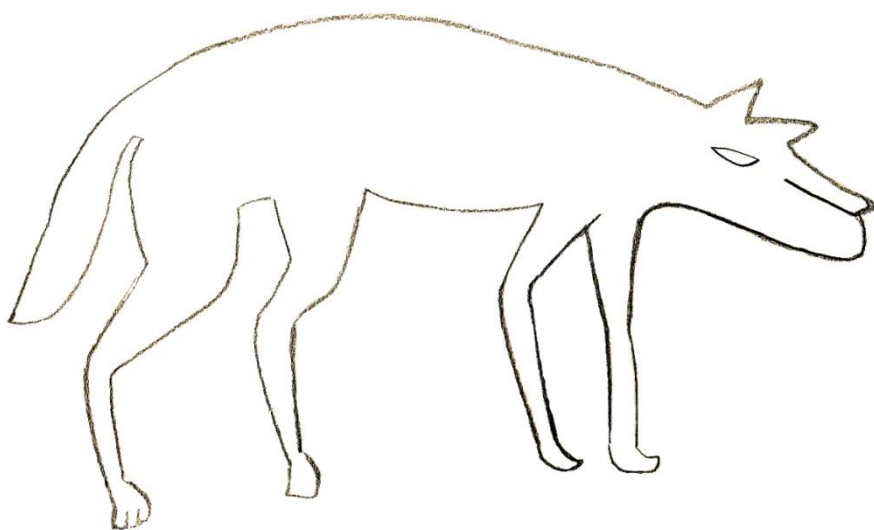


Fig. nº251

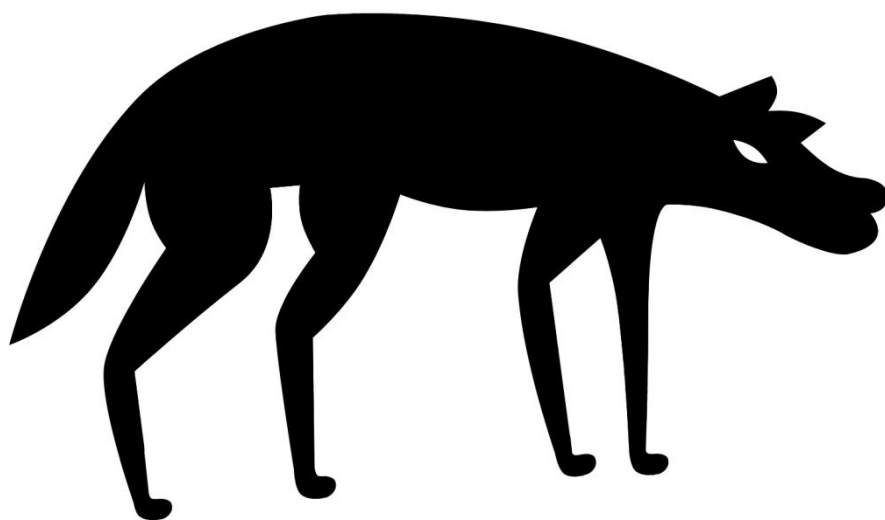


Fig. nº252

Fig. nº250

Referência livro Fernando Galhano p.30

Fig. nº251

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº252

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº253

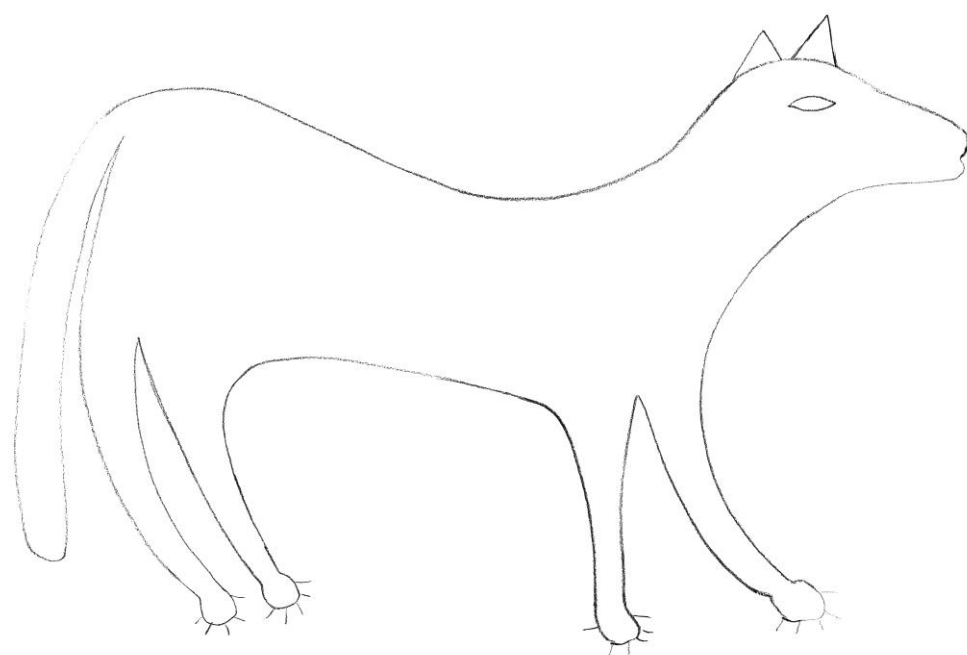


Fig. nº254

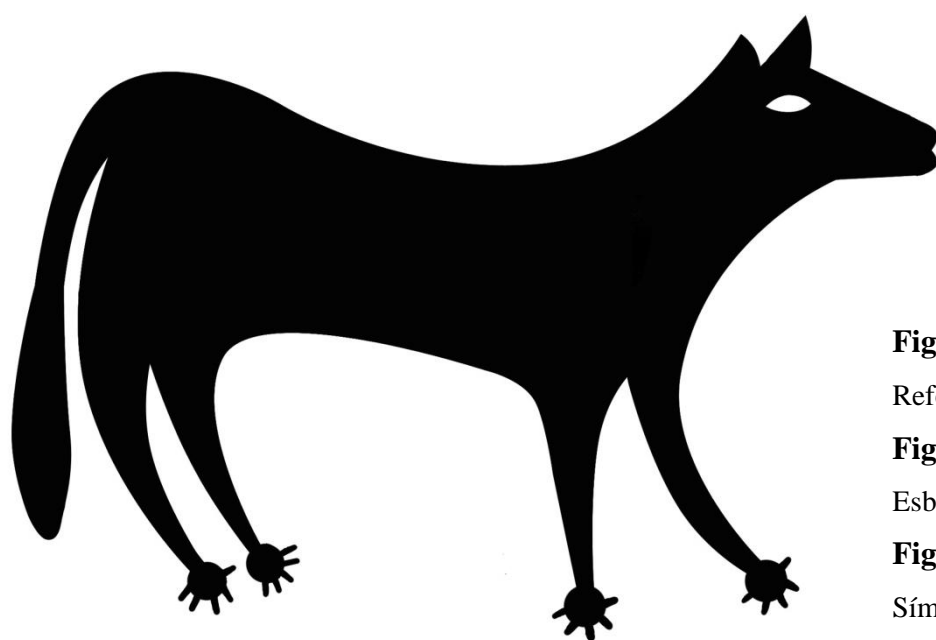


Fig. nº255

Fig. nº253

Referência livro Fernando Galhano p.24

Fig. nº254

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº255

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº256

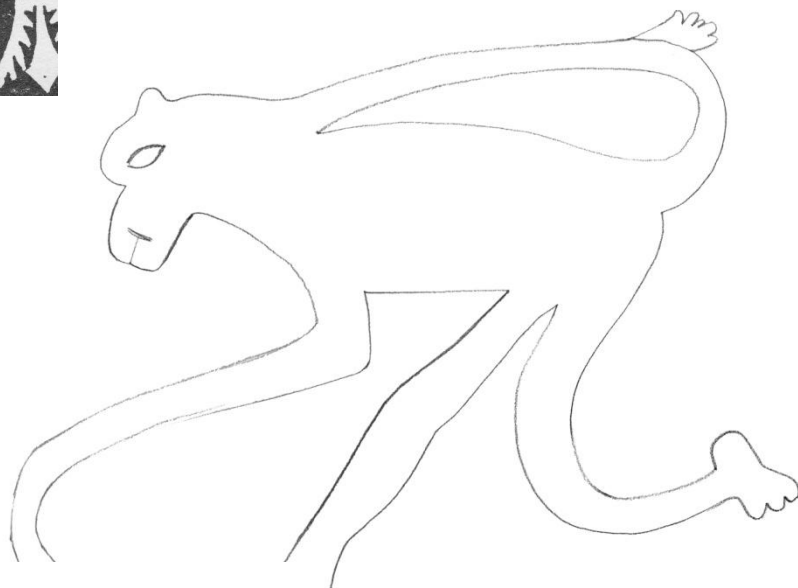


Fig. nº257

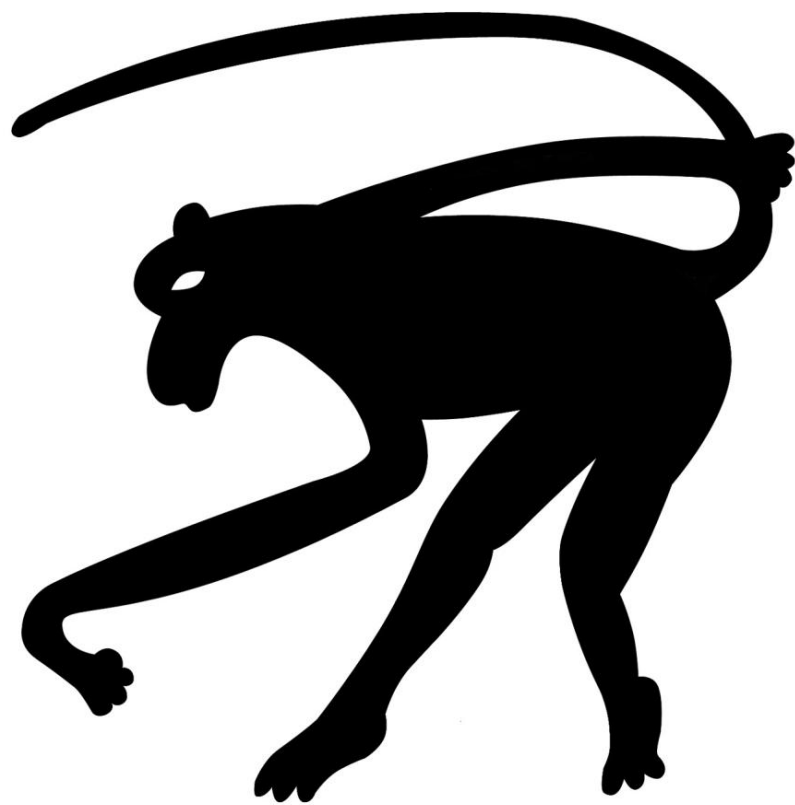


Fig. nº258

Fig. nº256

Referência livro Fernando Galhano p.37

Fig. nº257

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº258

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº259

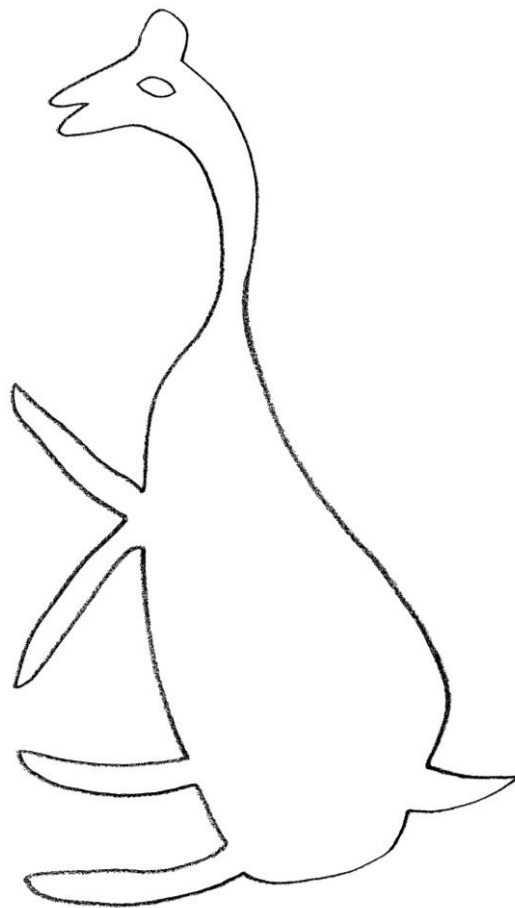


Fig. nº260

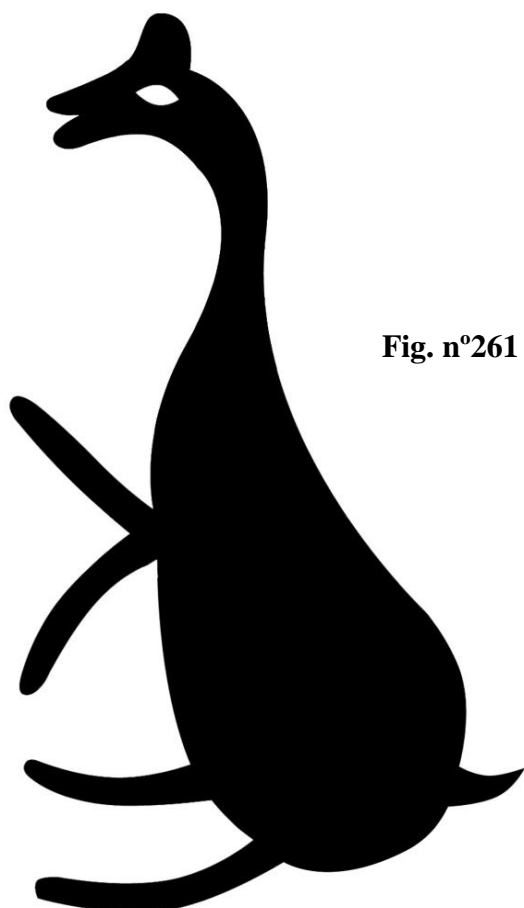


Fig. nº261

Fig. nº259

Referência livro Fernando Galhano p.29

Fig. nº260

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº261

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº262



Fig. nº263

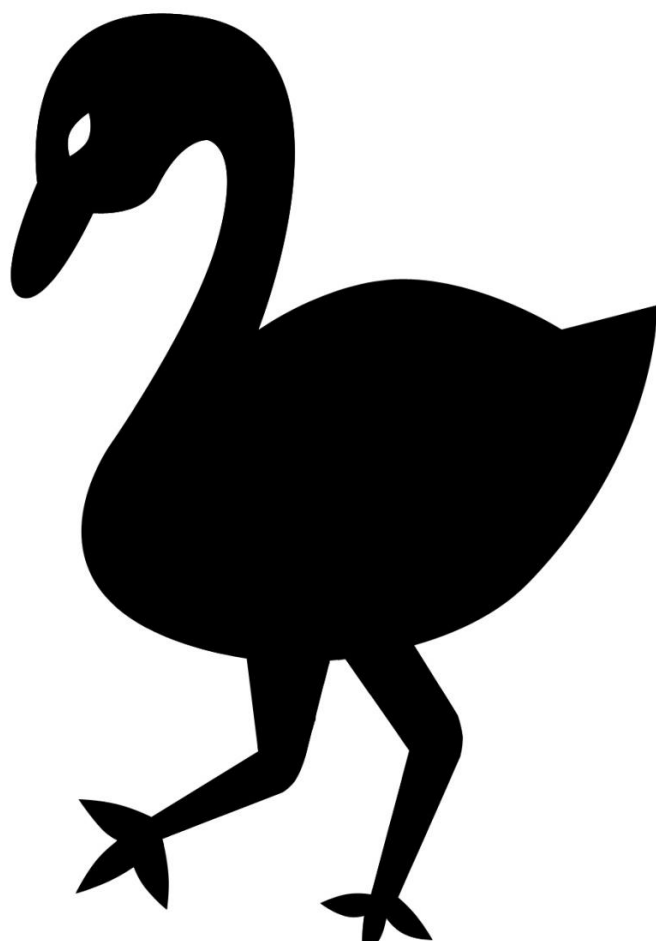


Fig. nº264

Fig. nº262

Referência fotográfica Museu Estremoz

Fig. nº263

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº264

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº265

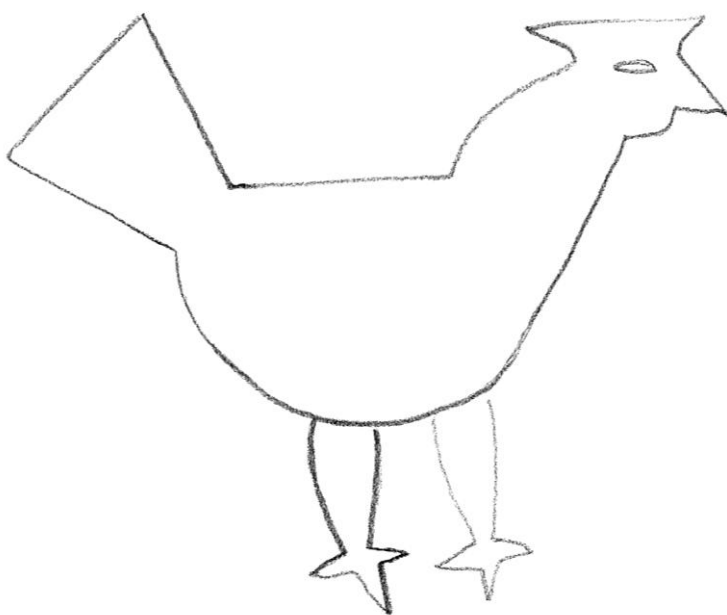


Fig. nº266

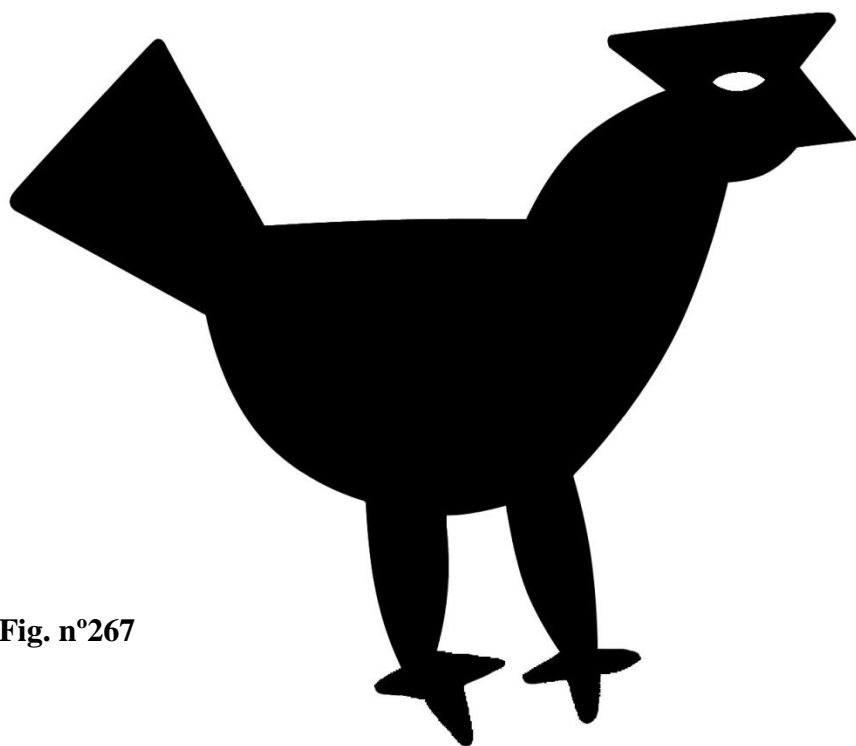


Fig. nº267

Fig. nº265

Referência livro Fernando Galhano p.28

Fig. nº266

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº267

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº268

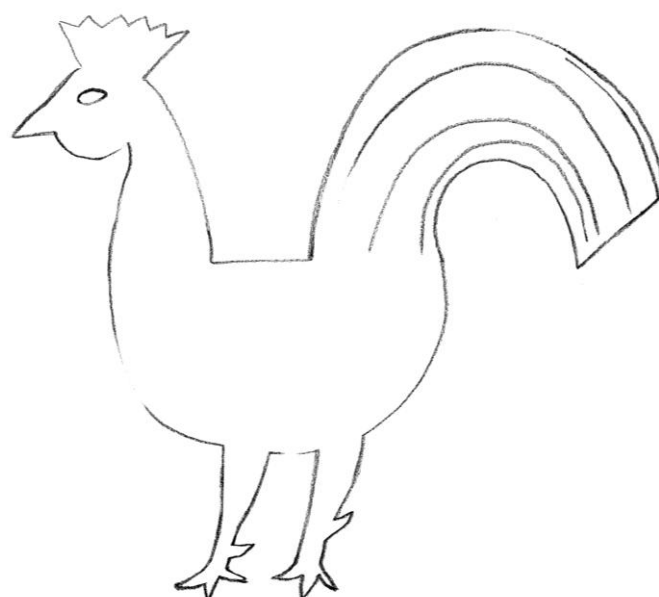


Fig. nº269

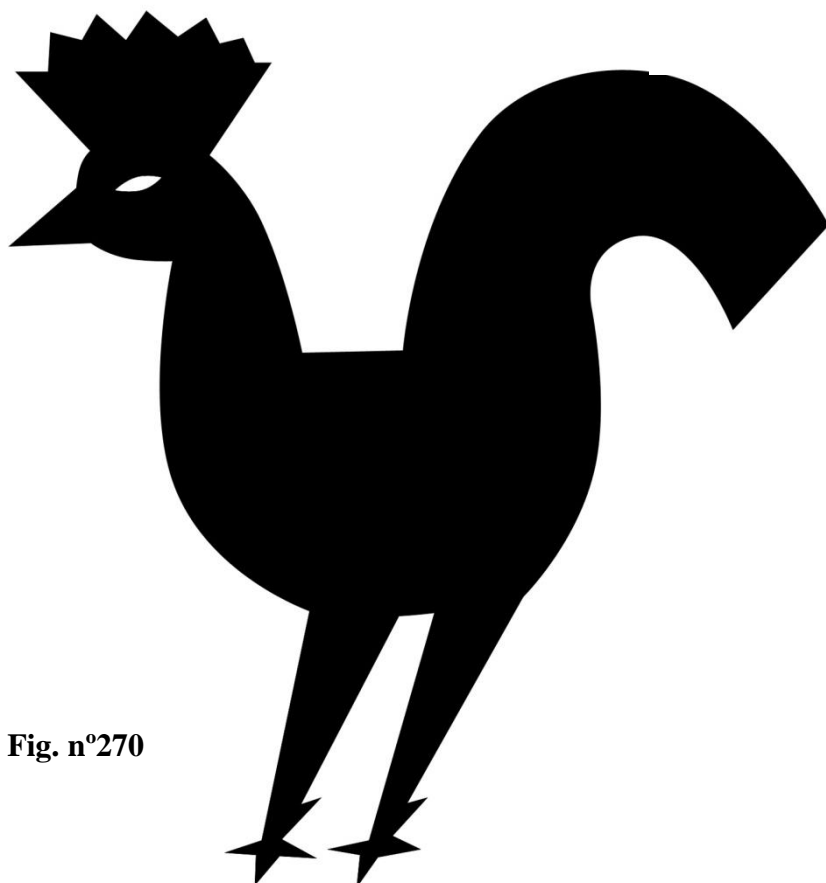


Fig. nº270

Fig. nº268

Referência livro Fernando Galhano p.28

Fig. nº269

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº270

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

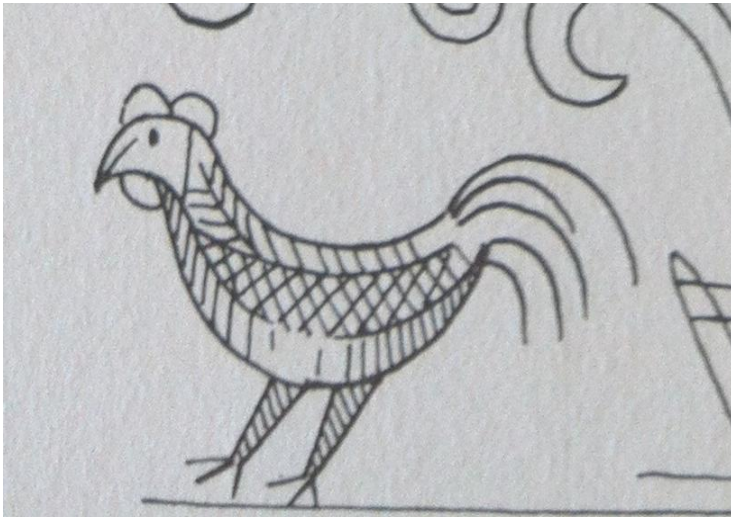


Fig. nº271

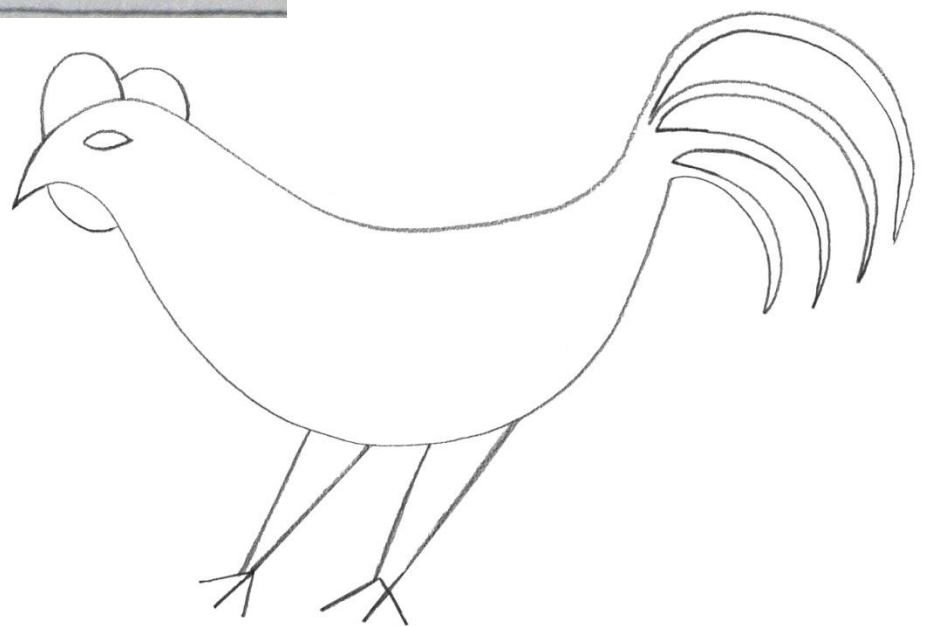


Fig. nº272

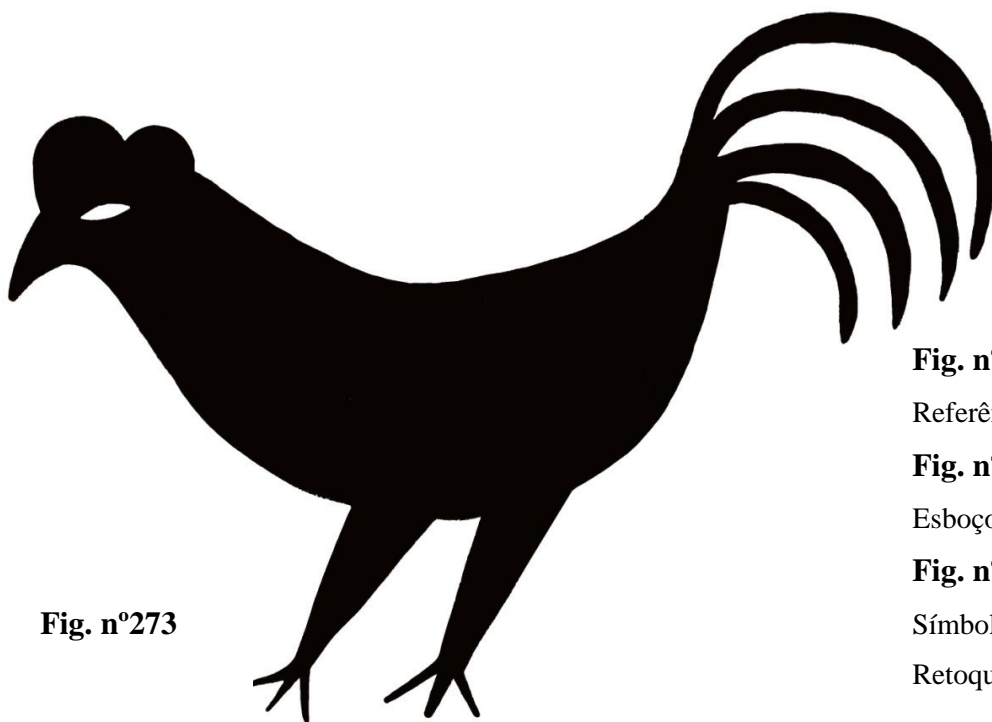


Fig. nº273

Fig. nº271

Referência livro Fernando Galhano p.65

Fig. nº272

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº273

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº274

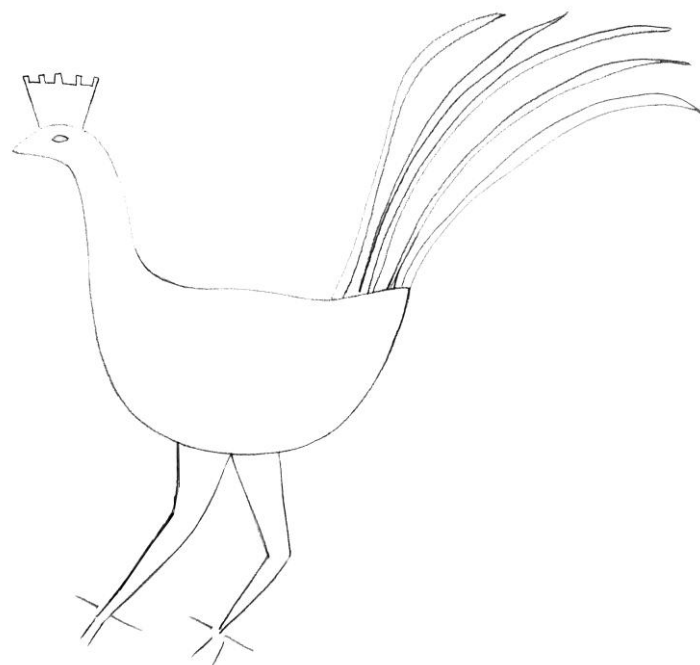


Fig. nº275

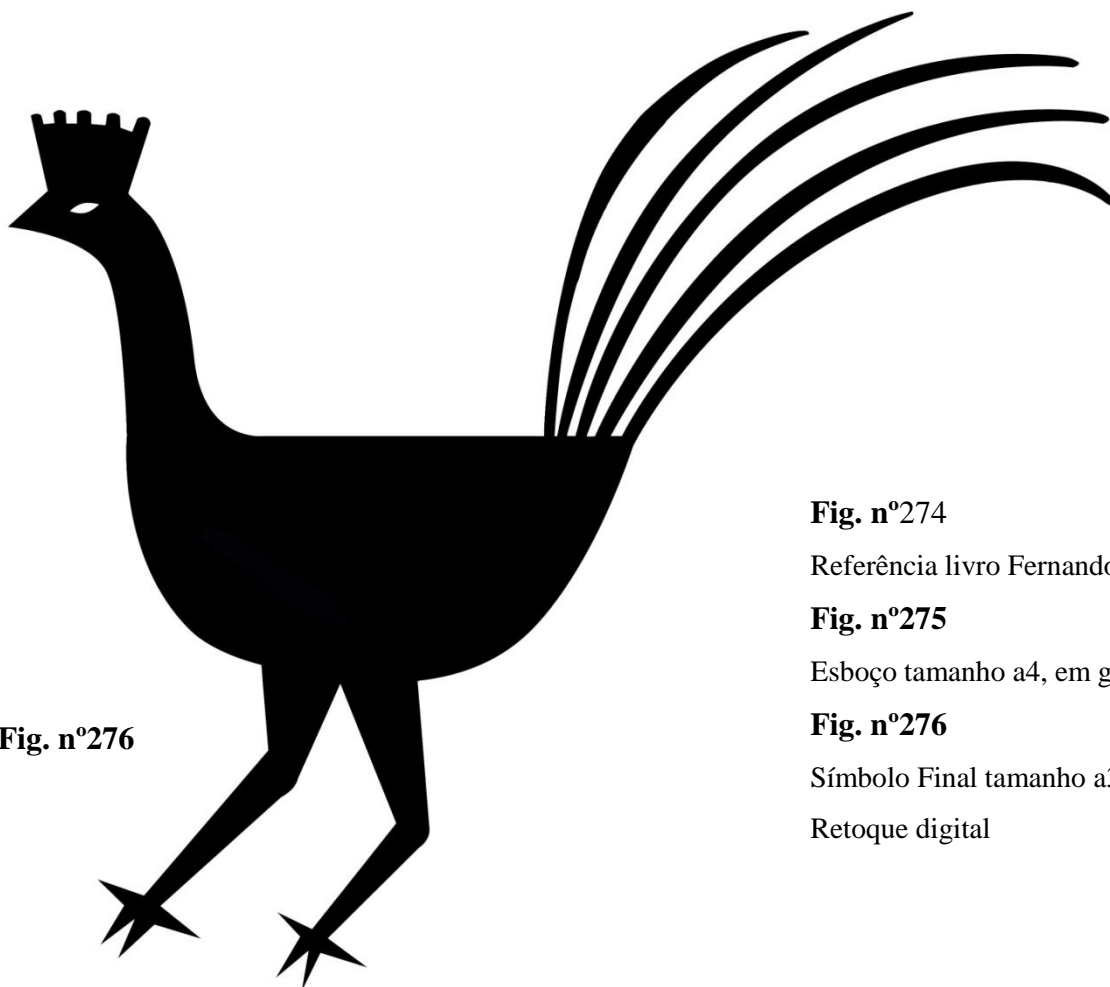


Fig. nº276

Fig. nº274

Referência livro Fernando Galhano p.24

Fig. nº275

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº276

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº277



Fig. nº278

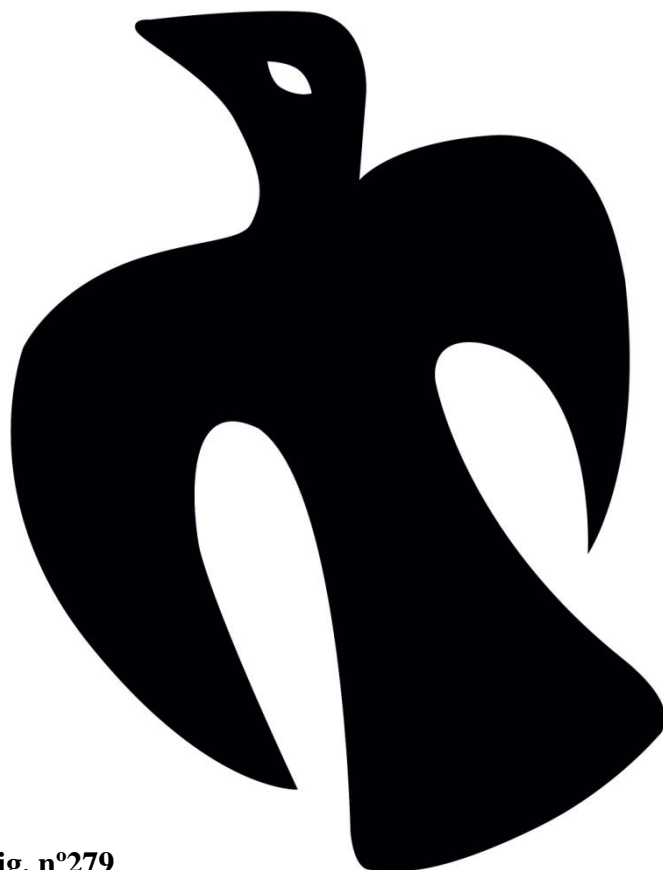


Fig. nº279

Fig. nº277

Referência livro Fernando Galhano p.27

Fig. nº278

Esboço tamanho a4, em caneta de feltro

Fig. nº279

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº280

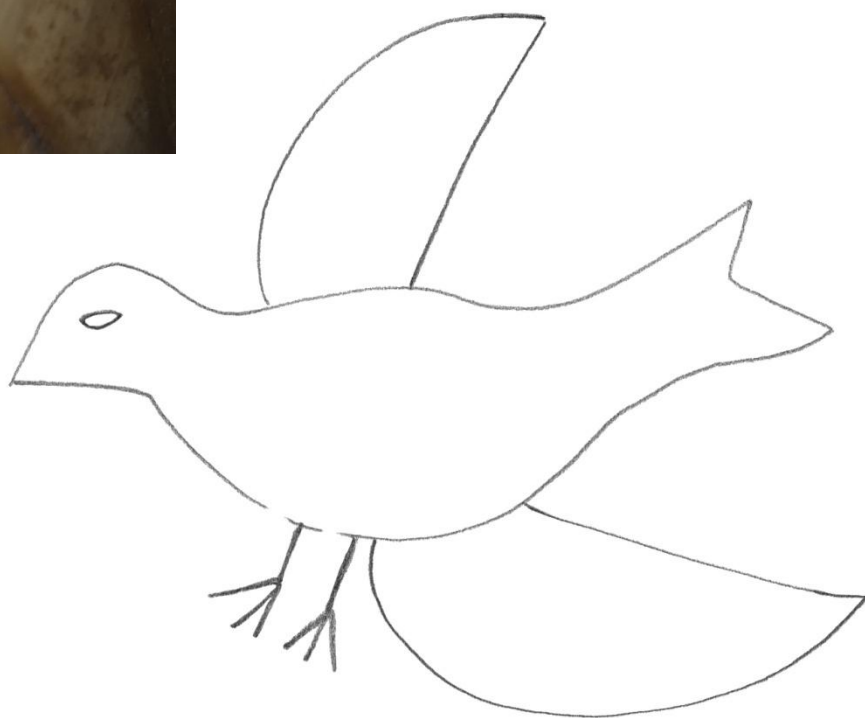


Fig. nº281

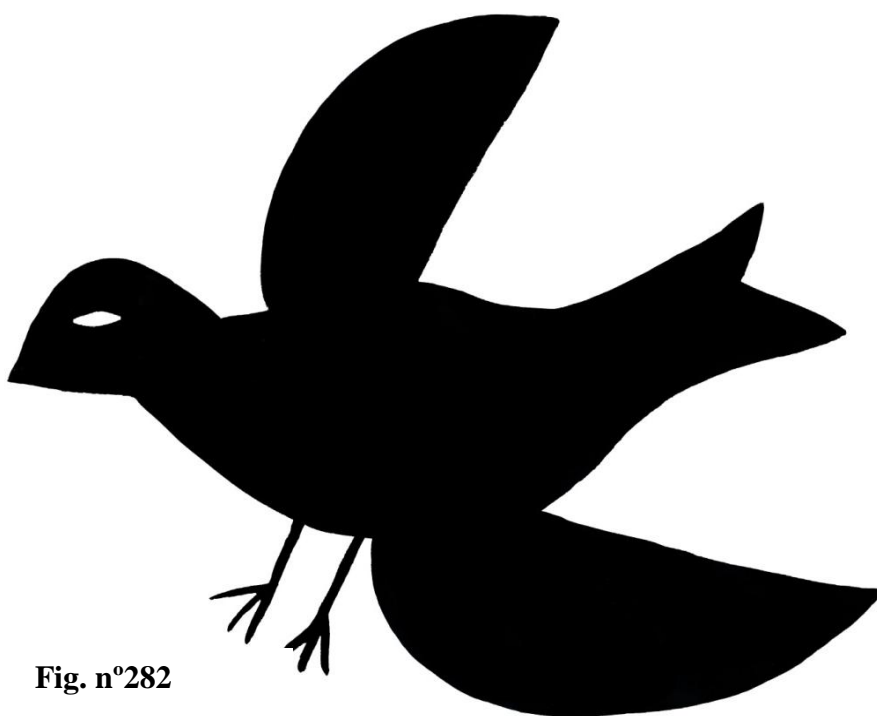


Fig. nº282

Fig. nº280

Referência fotográfica Museu Estremoz

Fig. nº281

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº282

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

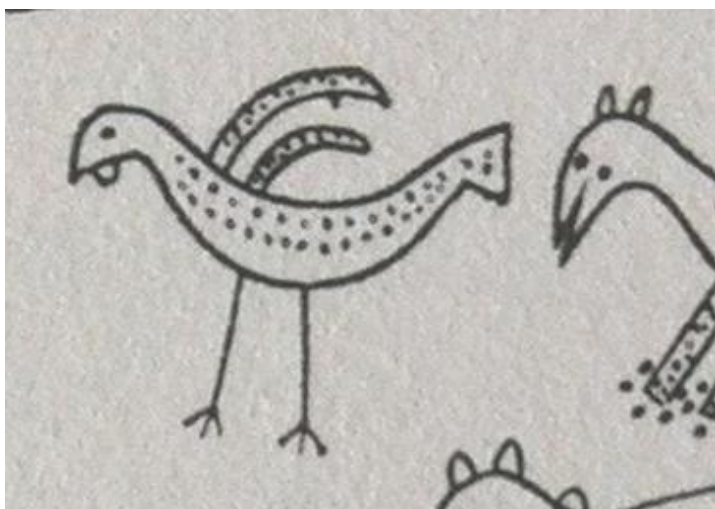


Fig. nº283

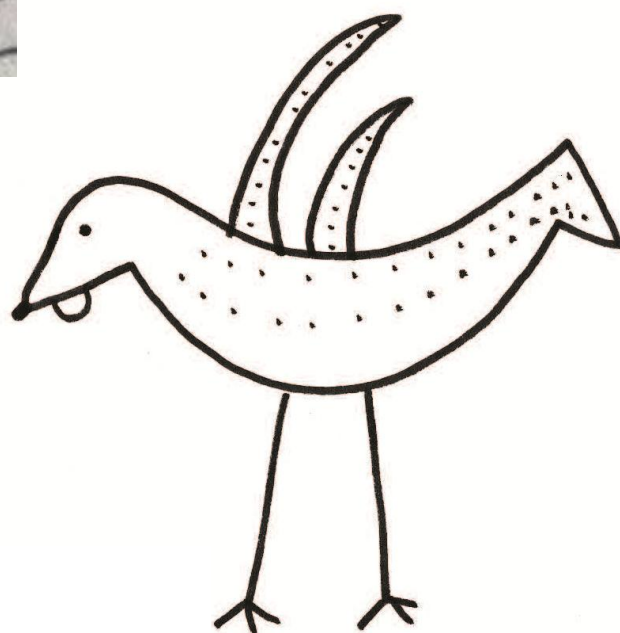


Fig. nº284

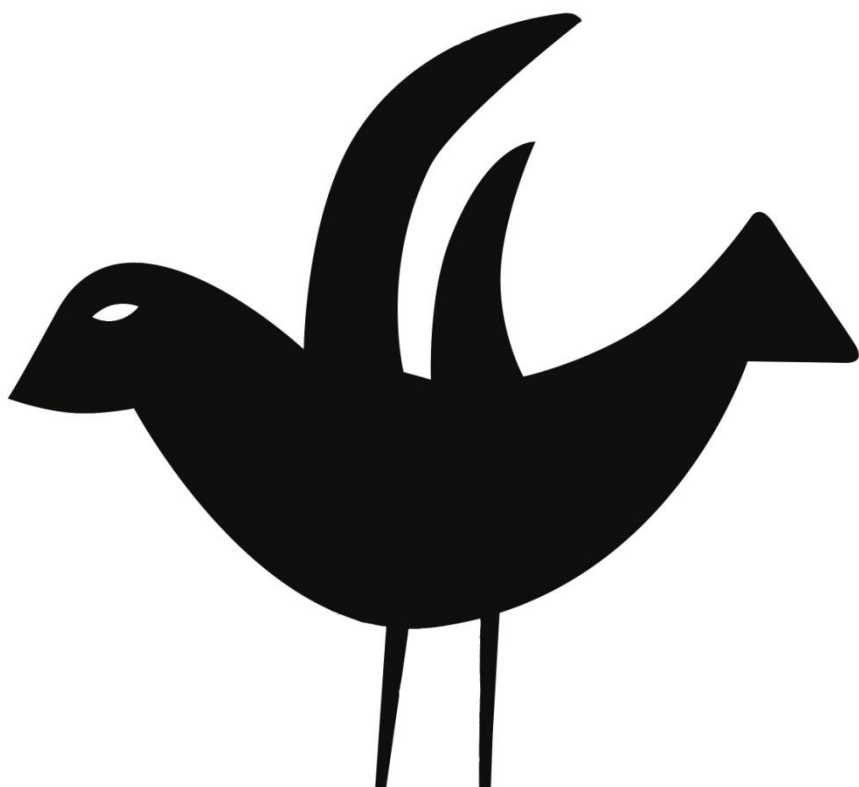


Fig. nº285

Fig. nº283

Referência livro Fernando Galhano p.21

Fig. nº284

Esboço tamanho a4, em caneta de feltro

Fig. nº285

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº286



Fig. nº287

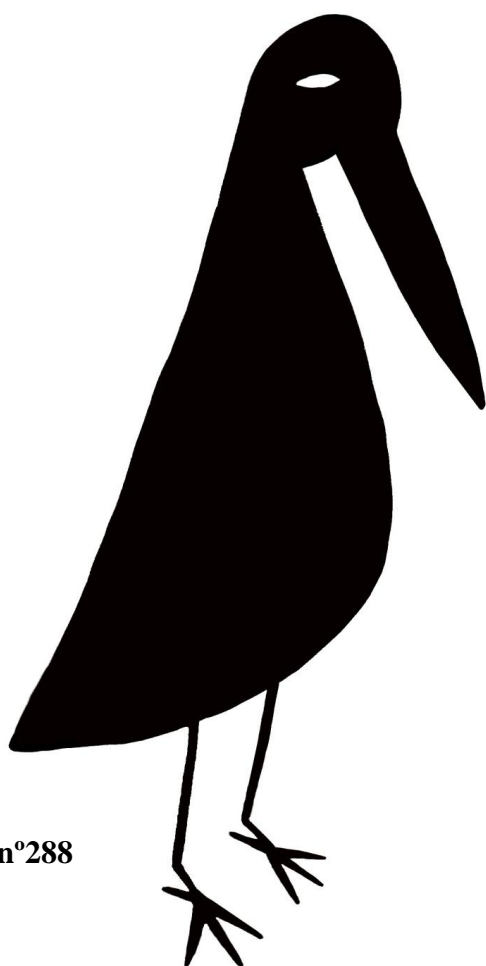


Fig. nº288

Fig. nº286

Referência fotográfica Museu

Fig. nº287

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº288

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº289

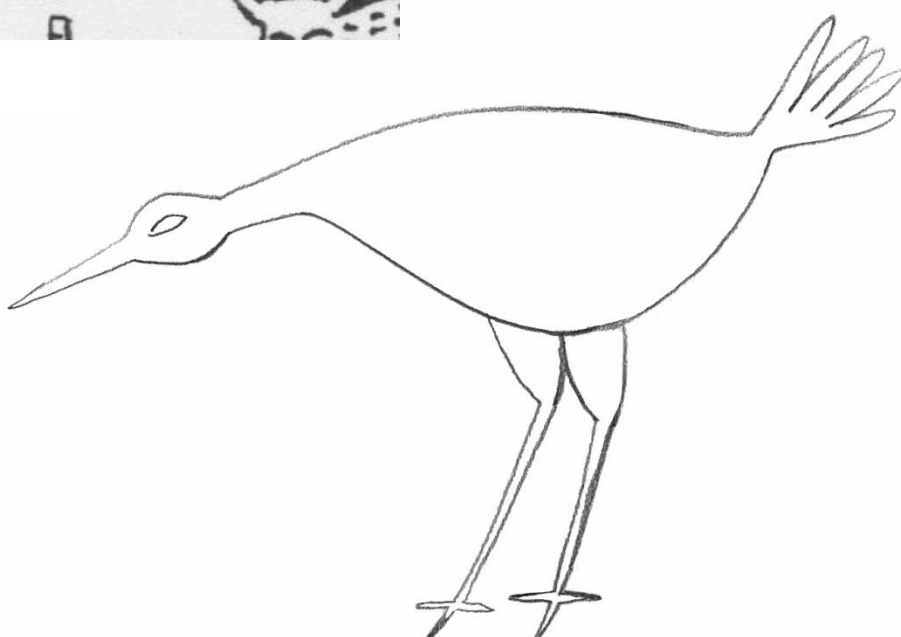


Fig. nº290

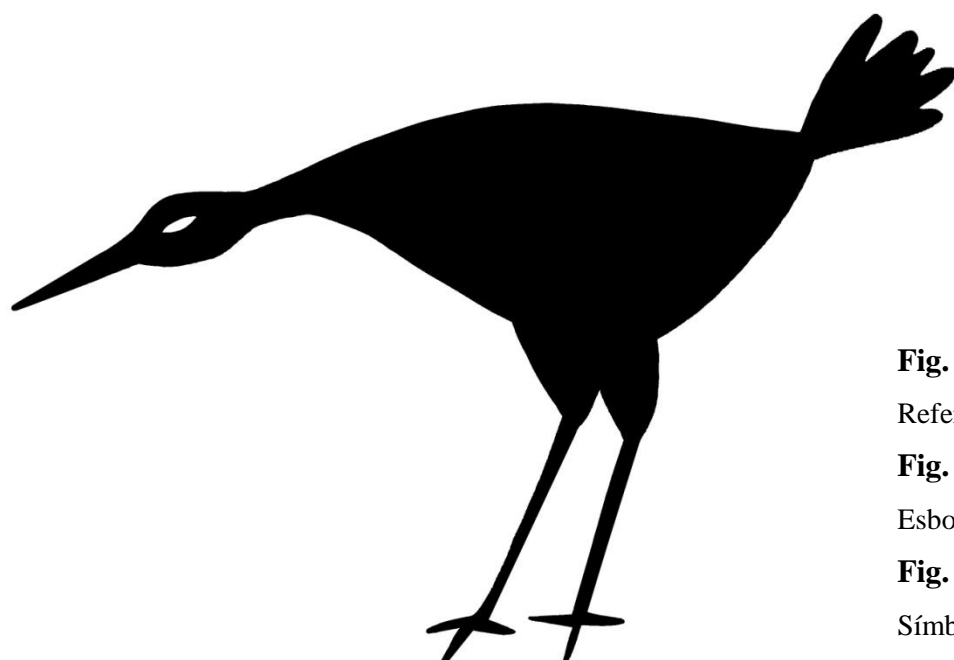


Fig. nº291

Fig. nº289

Referência fotográfica Museu

Fig. nº290

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº291

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

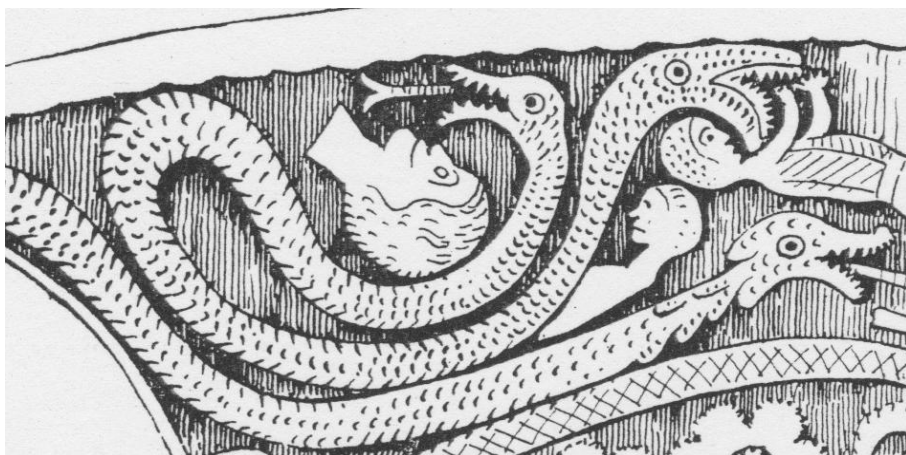


Fig. nº292

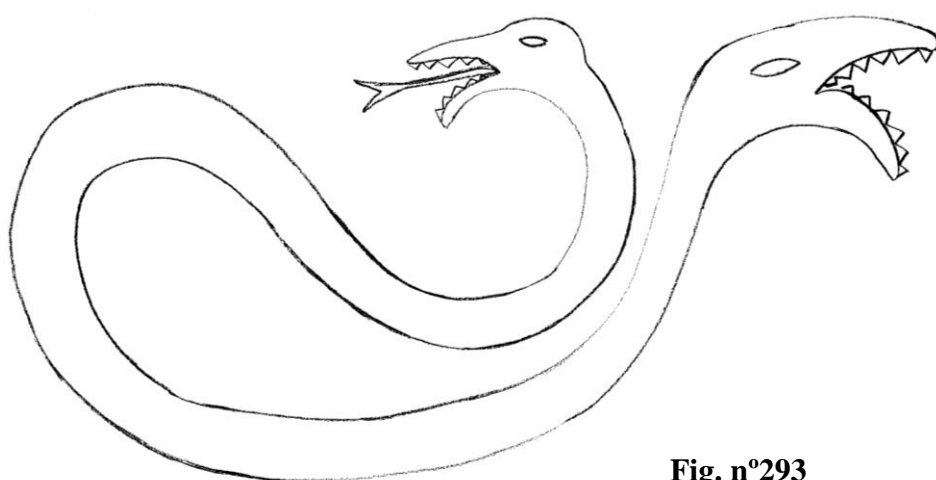


Fig. nº293

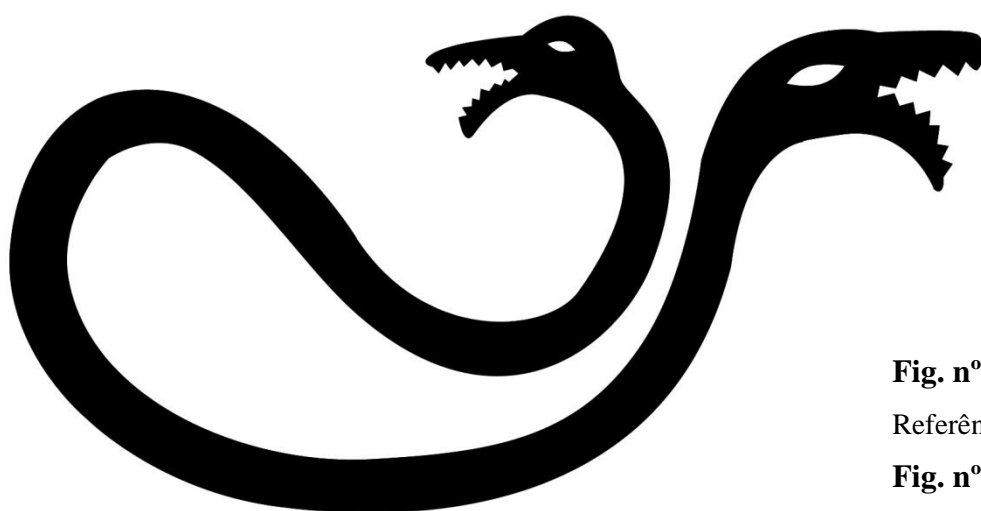


Fig. nº294

Fig. nº292

Referência fotográfica Museu

Fig. nº293

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº294

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

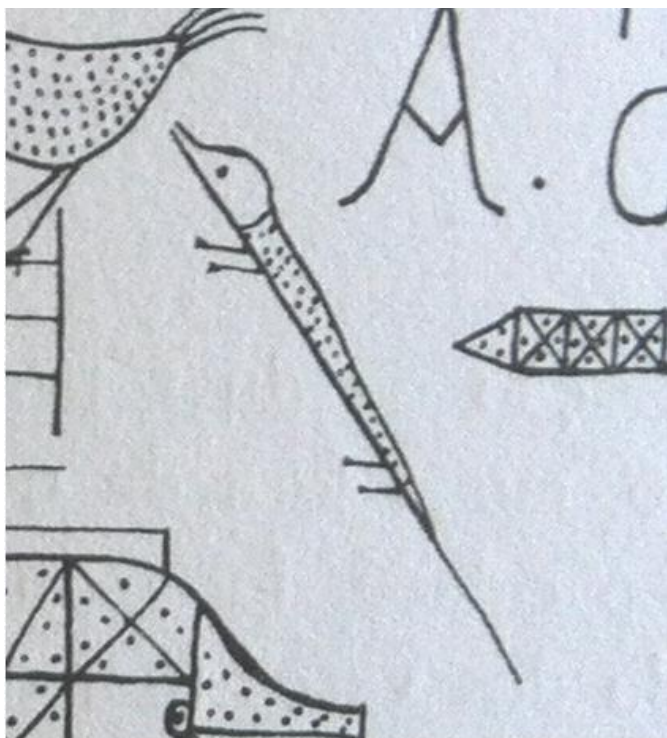


Fig. nº295

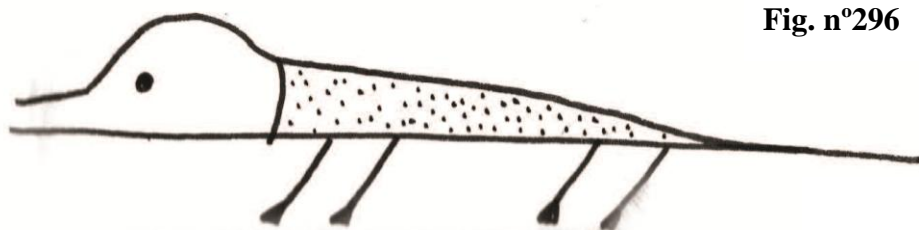


Fig. nº296



Fig. nº297

Fig. nº295

Referência fotográfica Museu

Fig. nº296

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº297

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

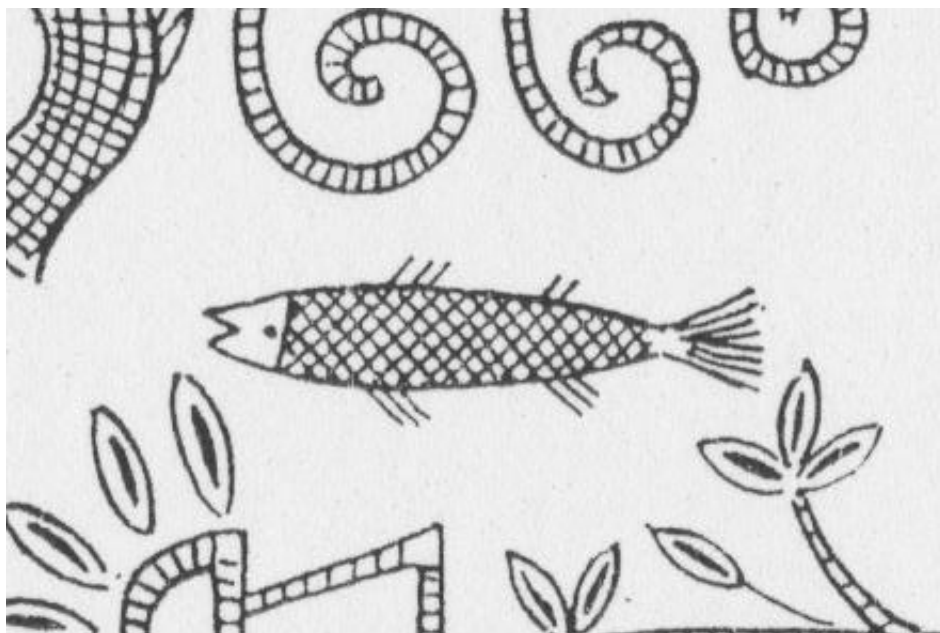


Fig. nº298

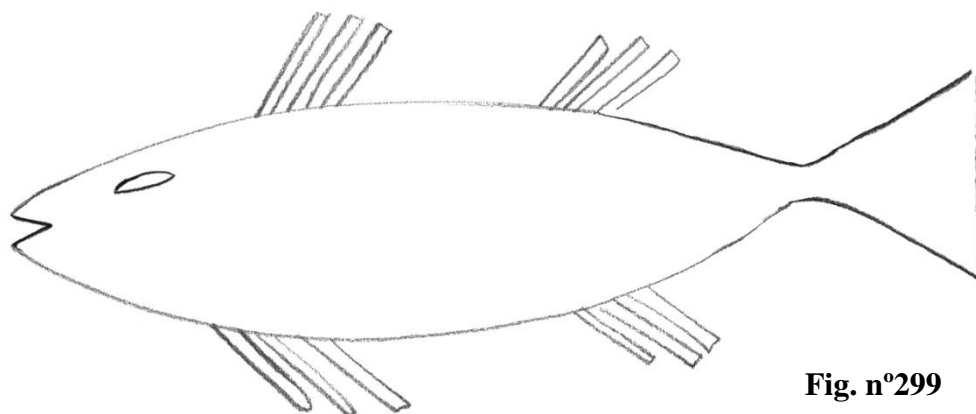


Fig. nº299

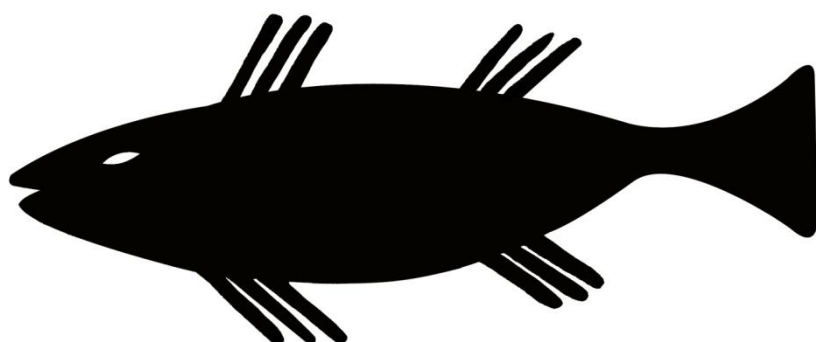


Fig. nº300

Fig. nº298

Referência fotográfica Museu

Fig. nº299

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº300

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

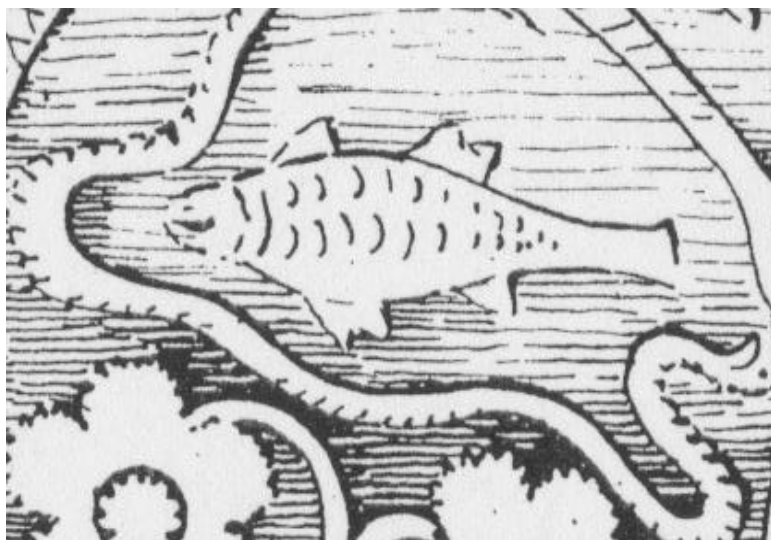


Fig. nº301

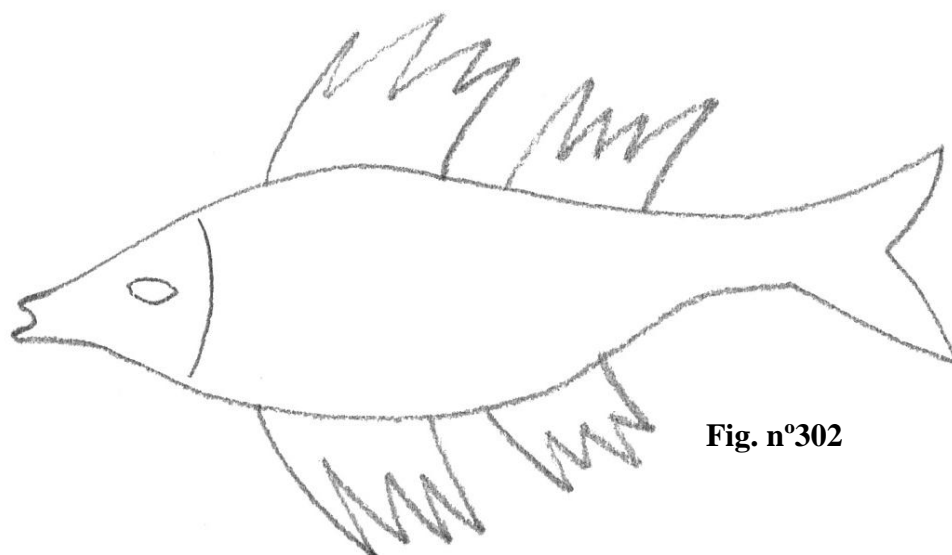


Fig. nº302



Fig. nº303

Fig. nº301

Referência fotográfica Museu

Fig. nº302

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº 303

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

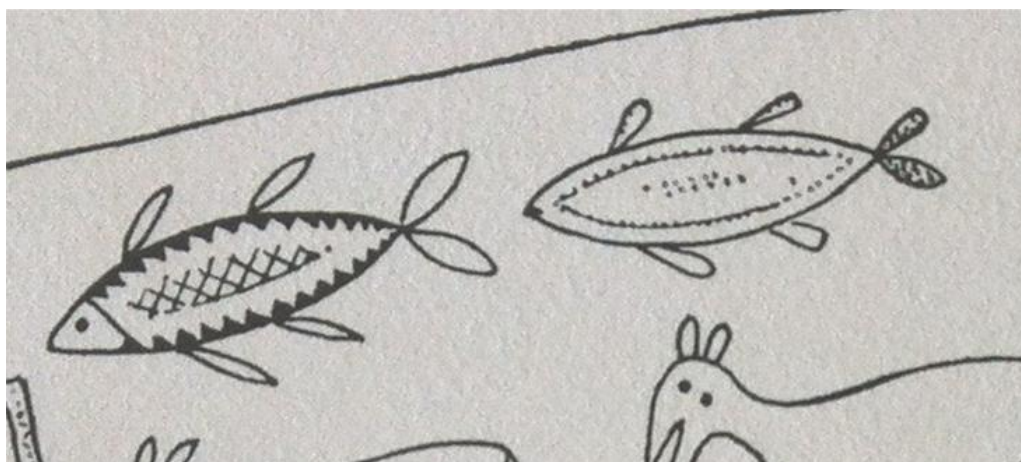


Fig. nº304

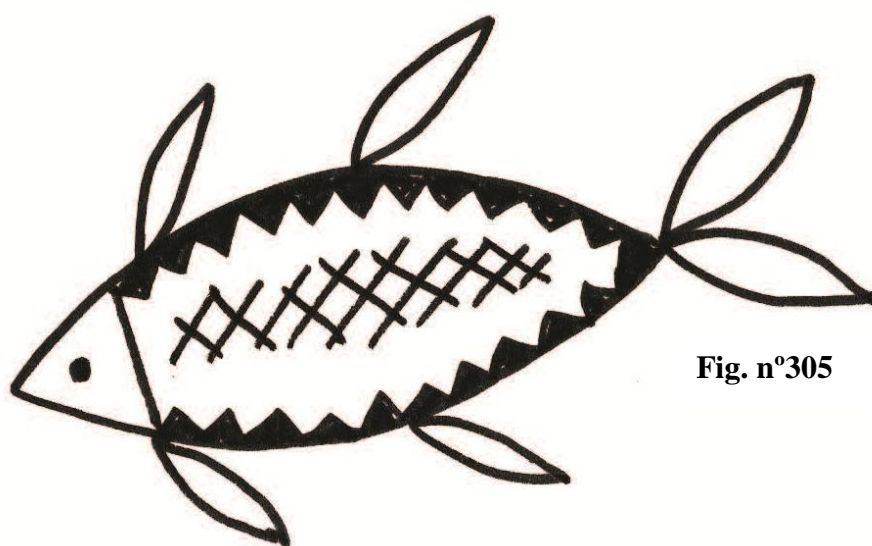


Fig. nº305

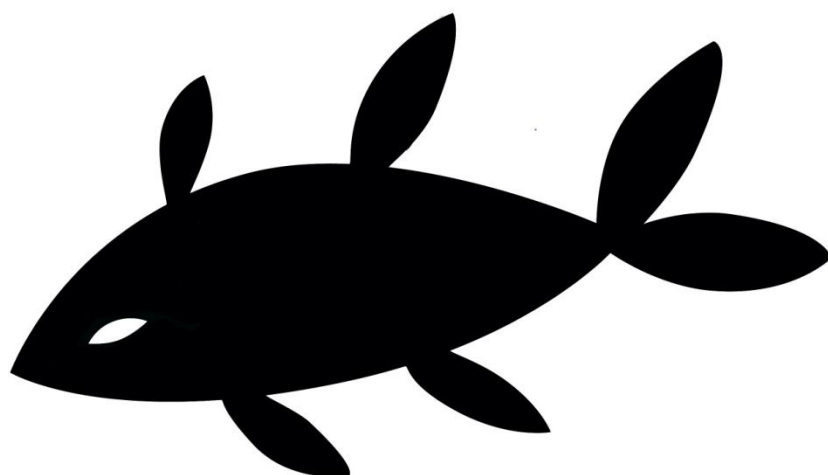


Fig. nº306

Fig. nº304

Referência fotográfica Museu

Fig. nº305

Esboço tamanho a4, em caneta feltro

Fig. nº306

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

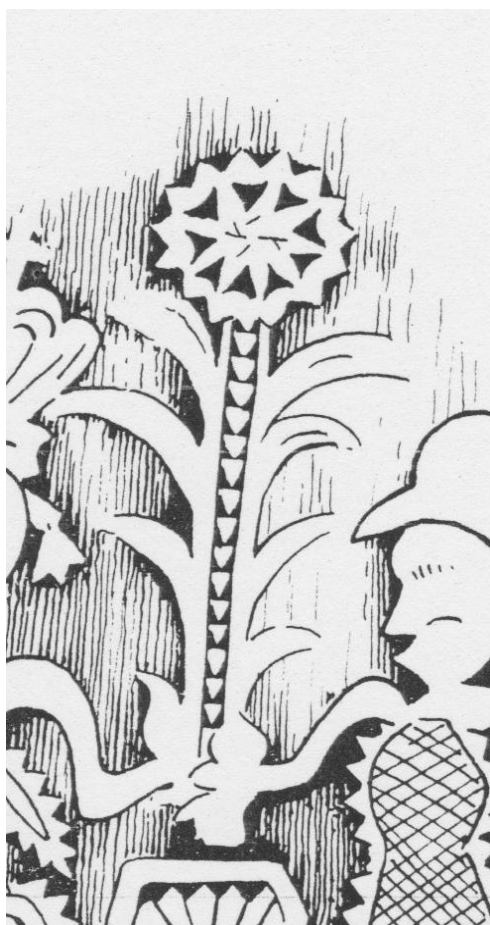


Fig. nº307

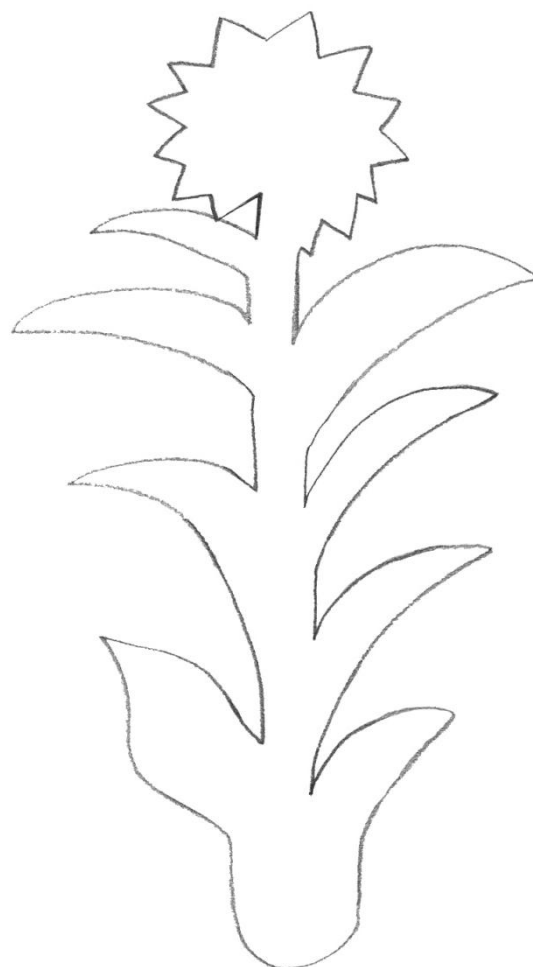


Fig. nº308



Fig. nº309

Fig. nº307

Referência fotográfica Museu

Fig. nº308

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº309

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº310

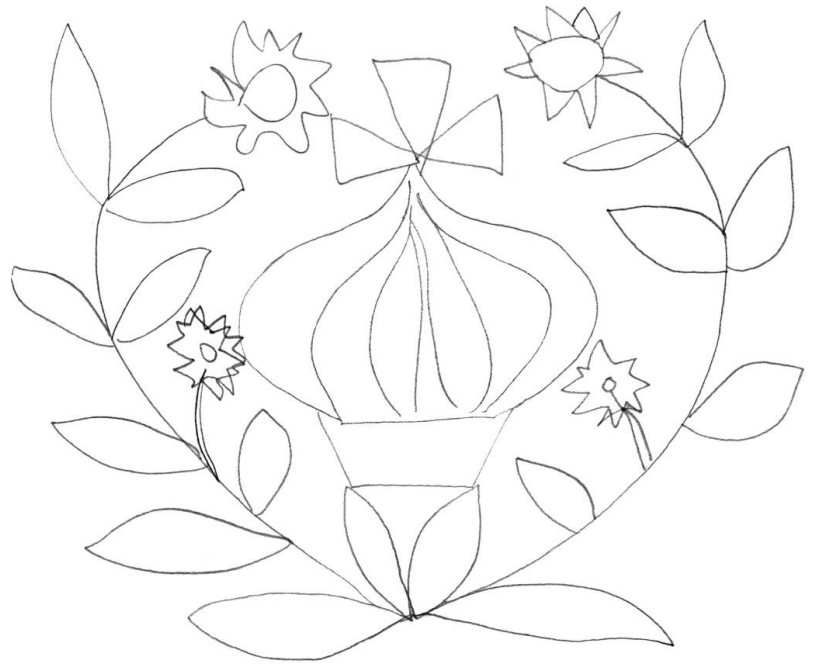


Fig. nº311



Fig. nº312

Fig. nº310

Referência fotográfica Museu

Fig. nº311

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº312

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº313

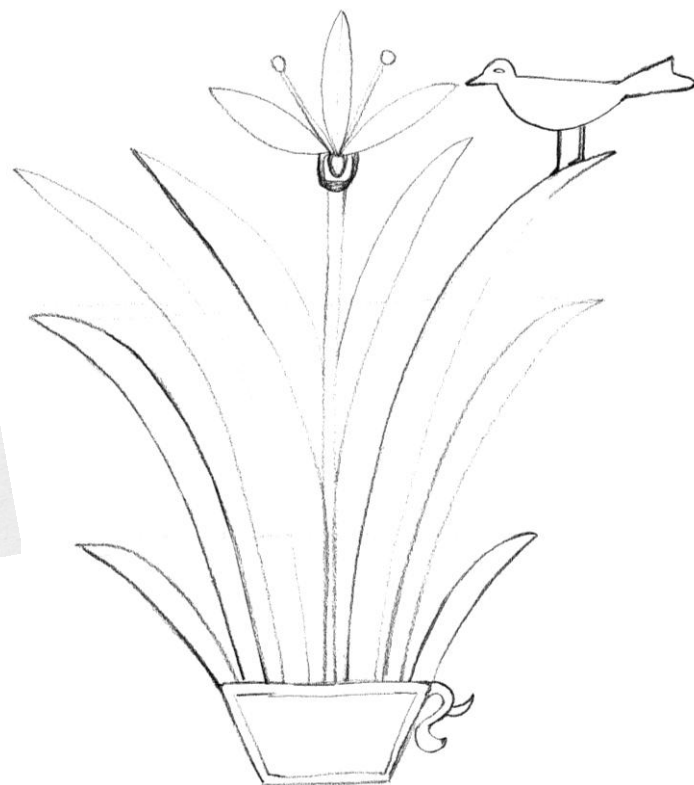


Fig. nº314

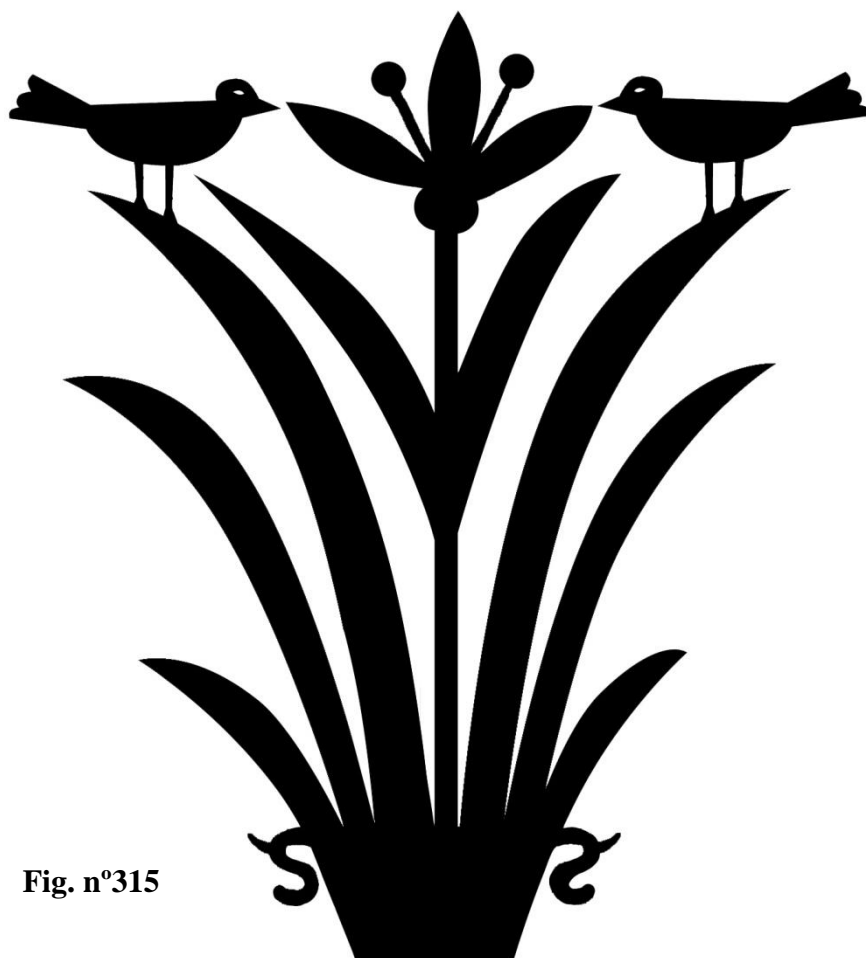


Fig. nº315

Fig. nº313

Referência fotográfica Museu

Fig. nº314

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº315

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

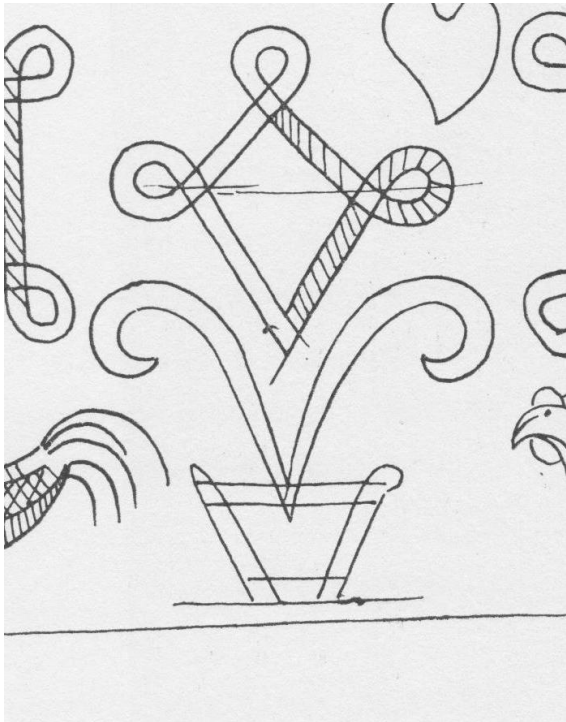


Fig. nº316

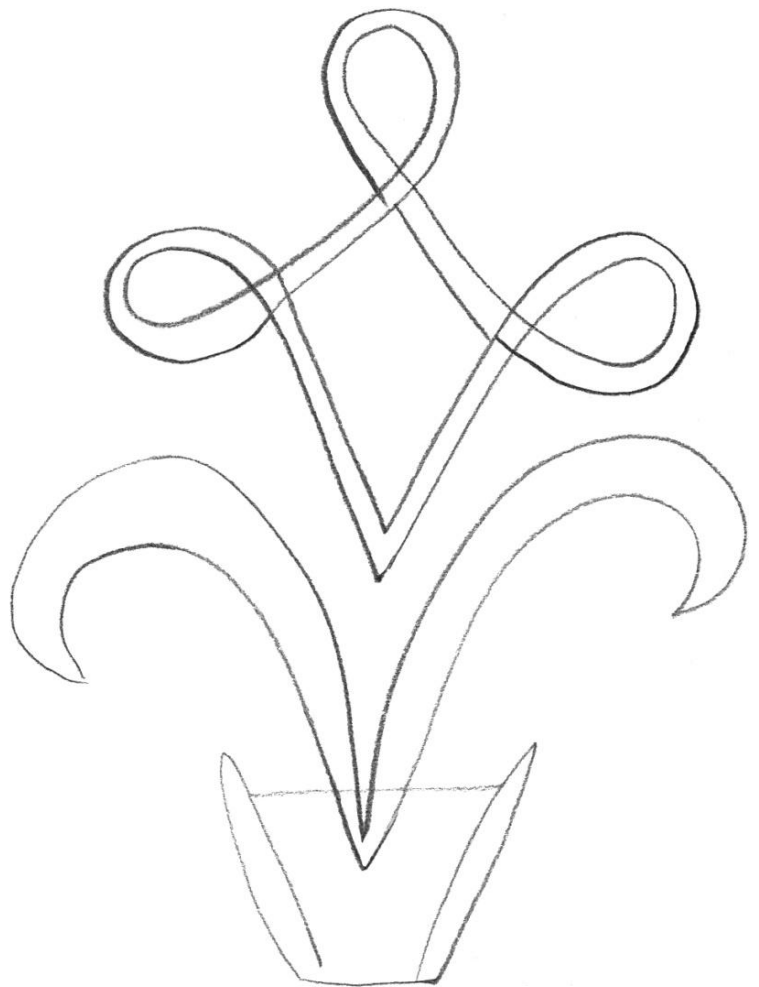


Fig. nº317

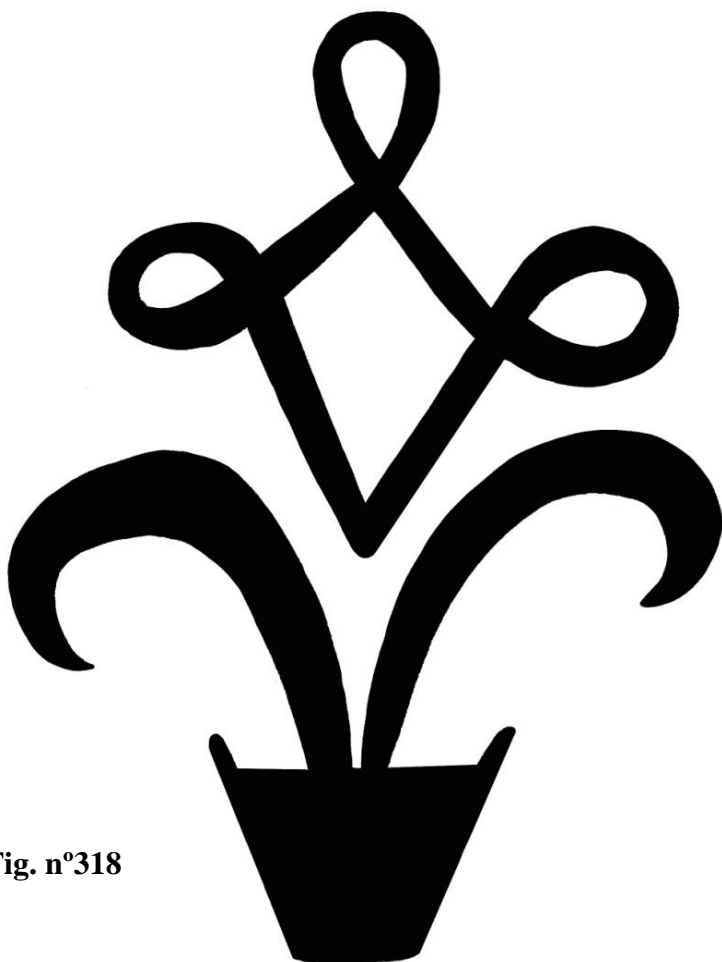


Fig. nº318

Fig. nº316

Referência fotográfica Museu

Fig. nº317

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº318

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº319

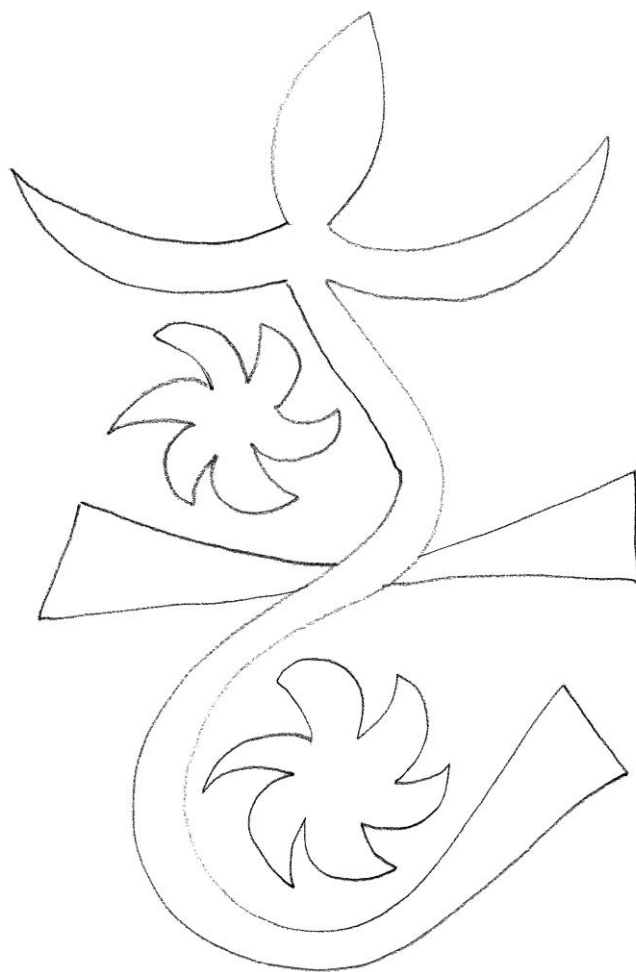


Fig. nº320



Fig. nº321

Fig. nº319

Referência fotográfica Museu

Fig. nº320

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº321

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

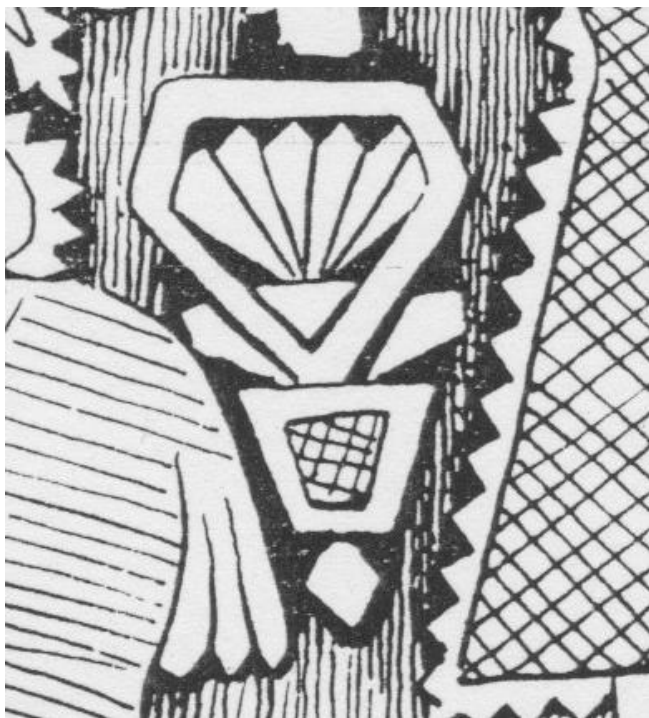


Fig. nº322

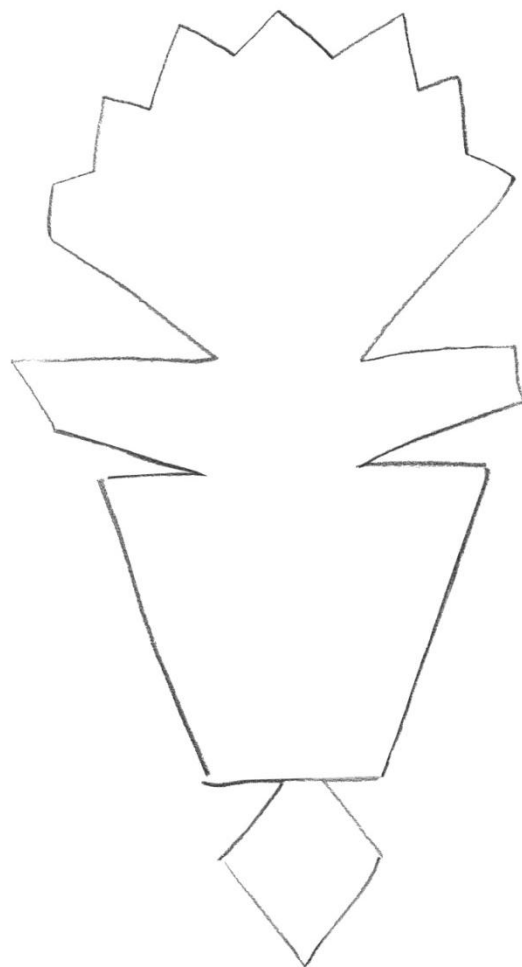


Fig. nº323

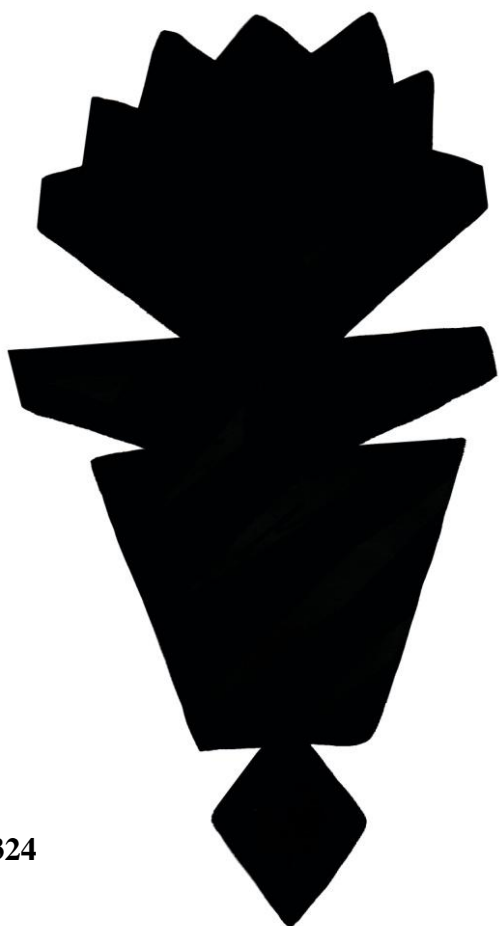


Fig. nº324

Fig. nº322

Referência fotográfica Museu

Fig. nº323

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº324

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº325

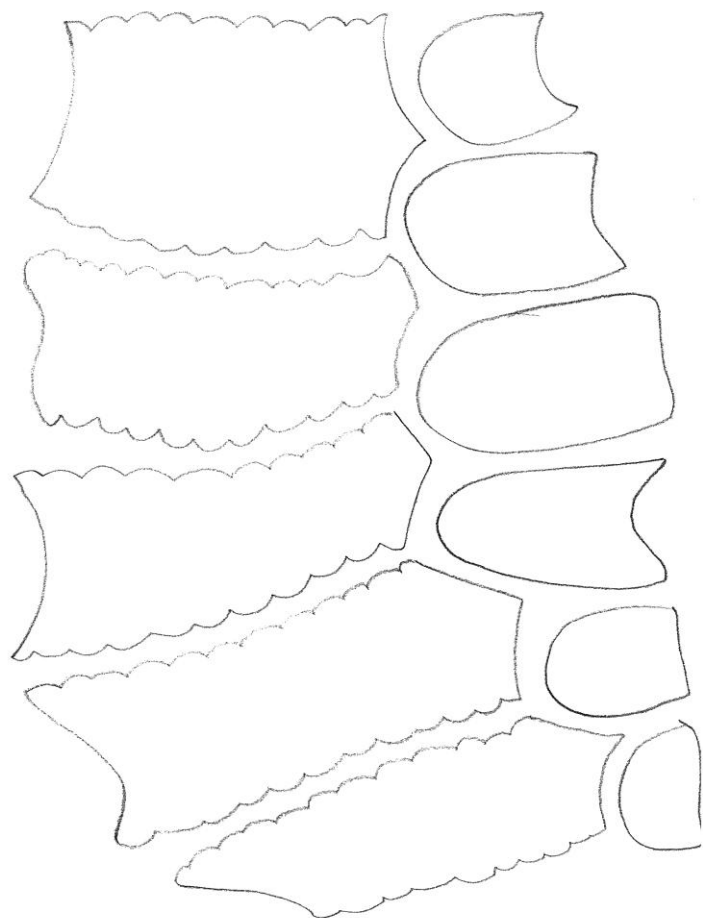


Fig. nº326

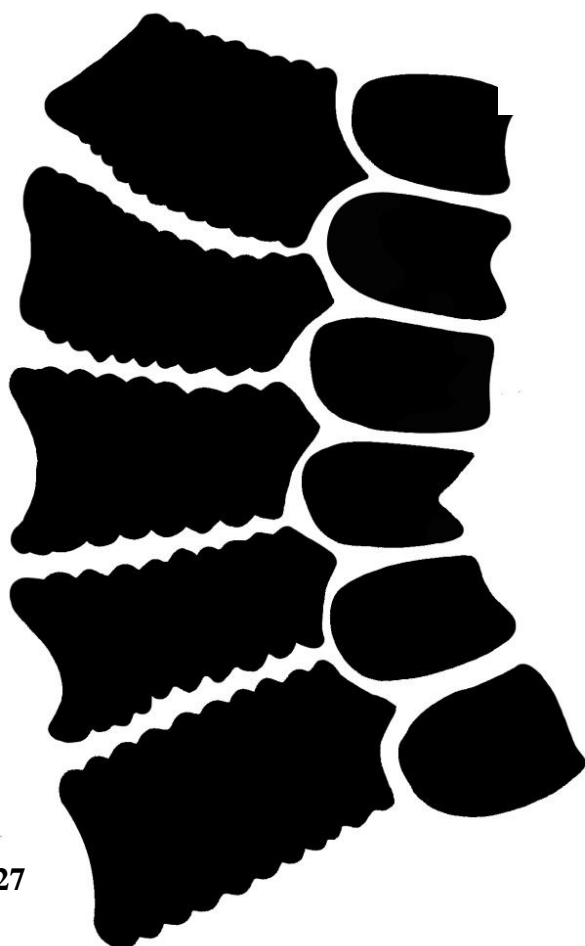


Fig. nº327

Fig. nº325

Referência fotográfica Museu

Fig. nº326

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº327

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital

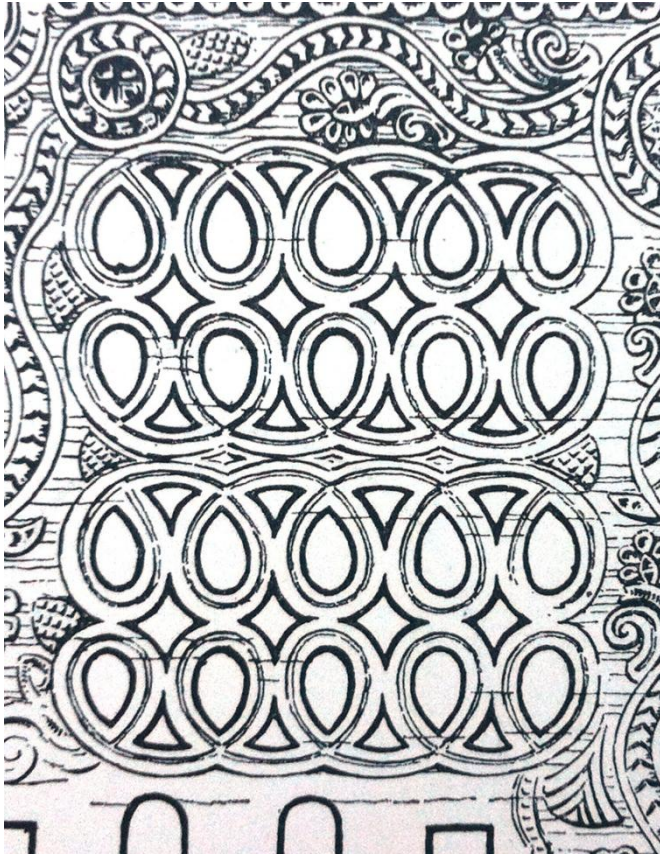


Fig. n°328

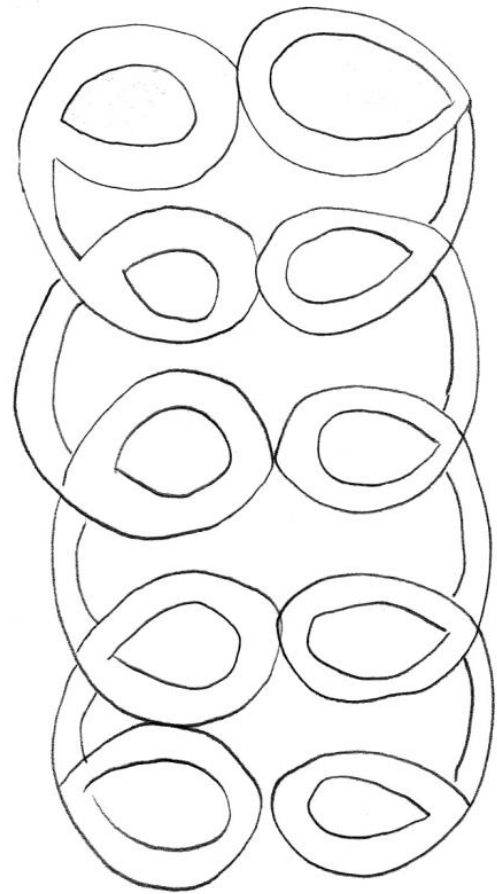


Fig. n°329

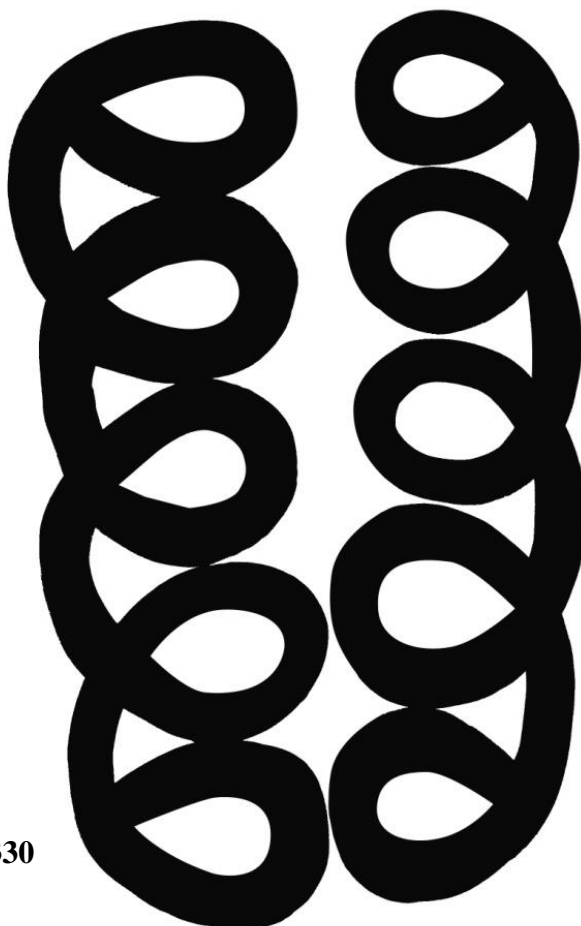


Fig. n°330

Fig. n°328

Referência fotográfica Museu

Fig. n°329

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. n°330

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº331

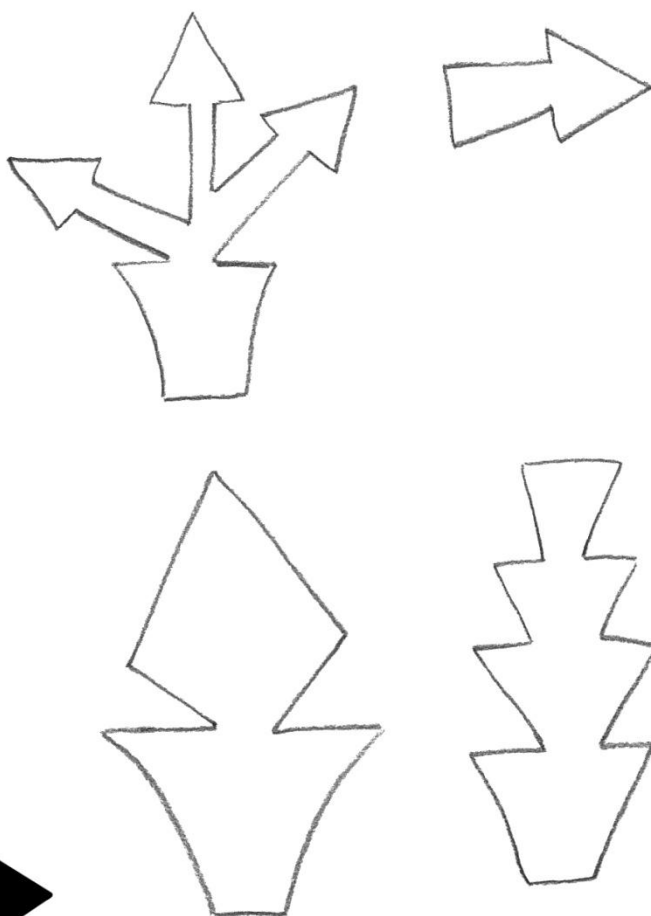


Fig. nº332

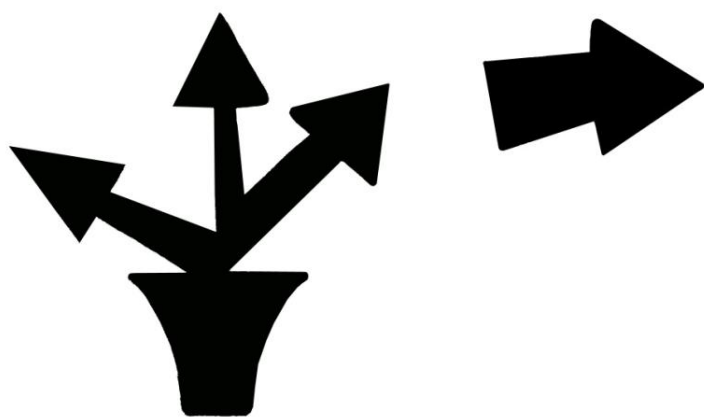


Fig. nº333

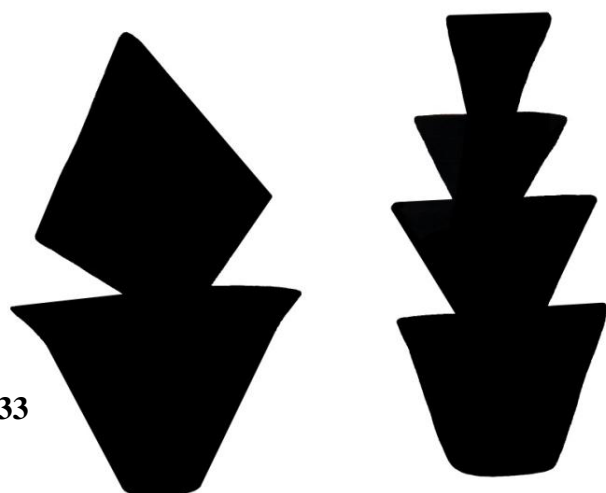


Fig. nº331

Referência fotográfica Museu

Fig. nº332

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº333

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº334



Fig. nº335

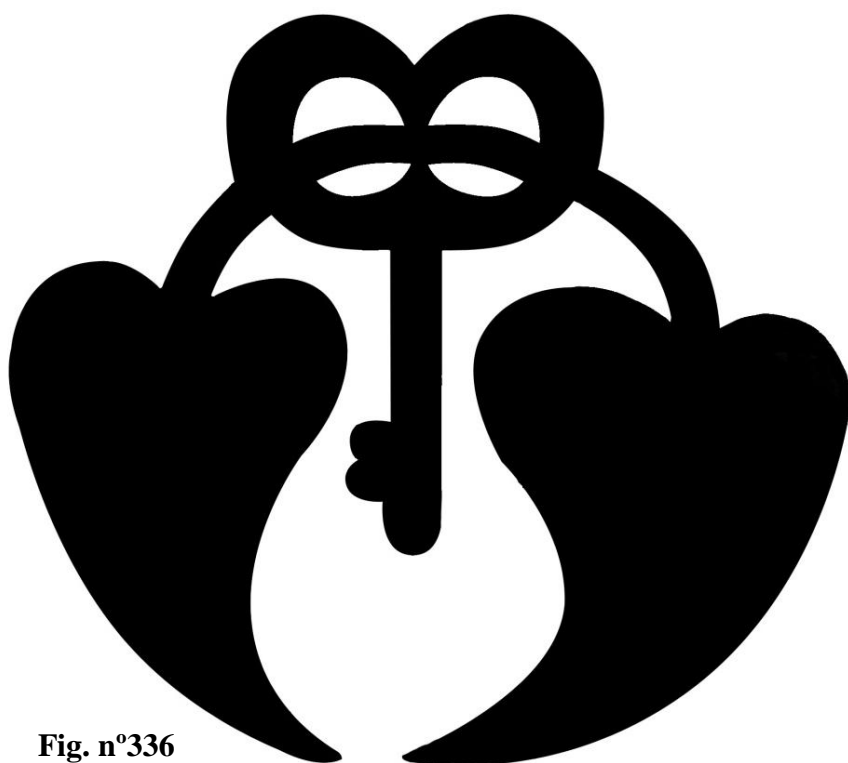


Fig. nº336

Fig. nº334

Referência fotográfica Museu

Fig. nº335

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº 336

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº337

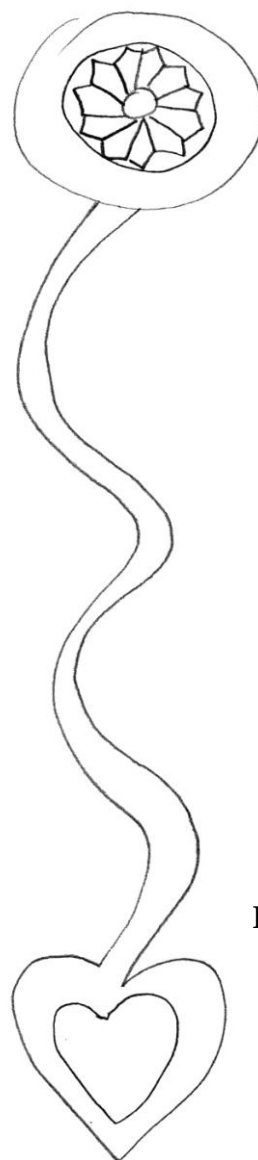


Fig. nº338

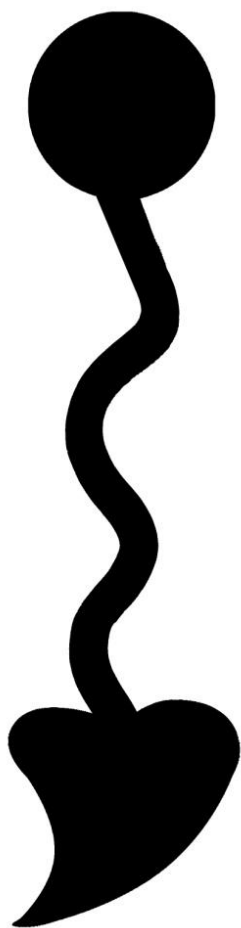


Fig. nº339

Fig. nº337

Referência fotográfica Museu

Fig. nº338

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº339

Símbolo Final tamanho a3, em guache

Retoque digital



Fig. nº340

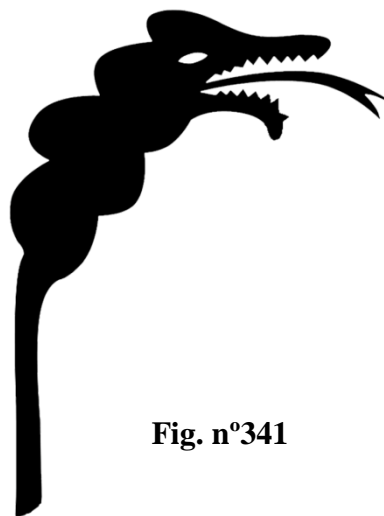


Fig. nº341

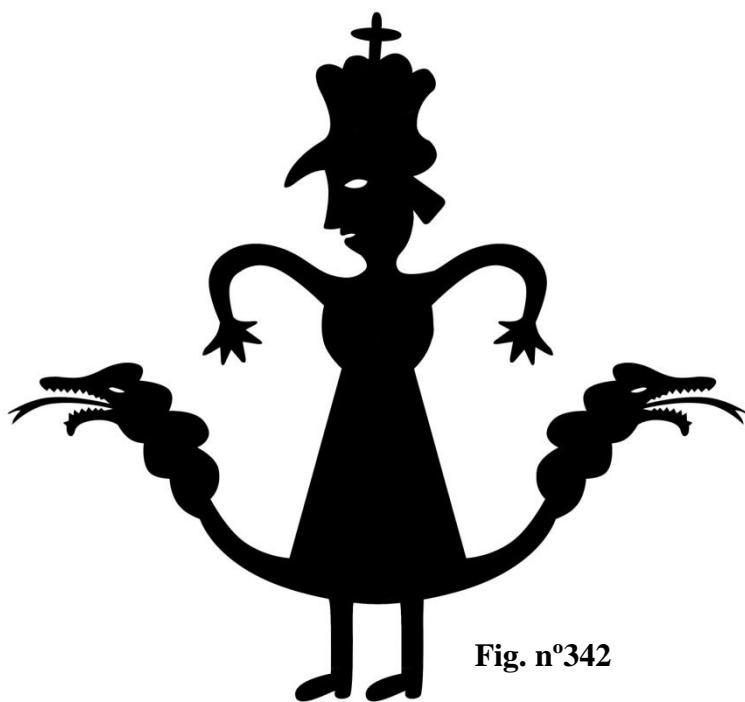


Fig. nº342



Fig. nº343

Fig. nº340 e 341

Referência

Fig. nº342 e 343

Antropomorfismo/zoomorfismo

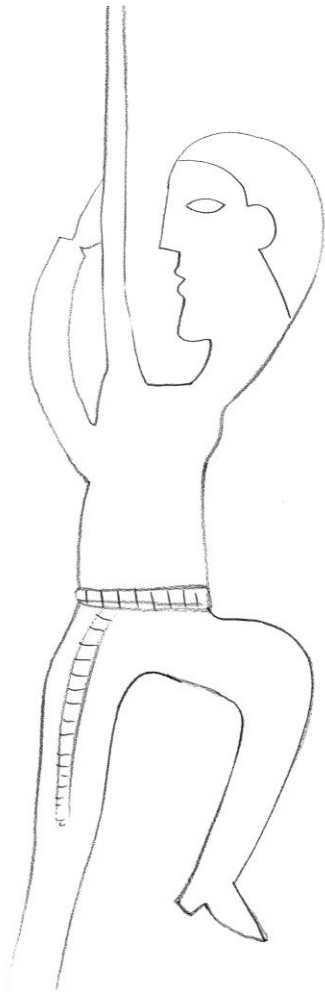


Fig. nº344

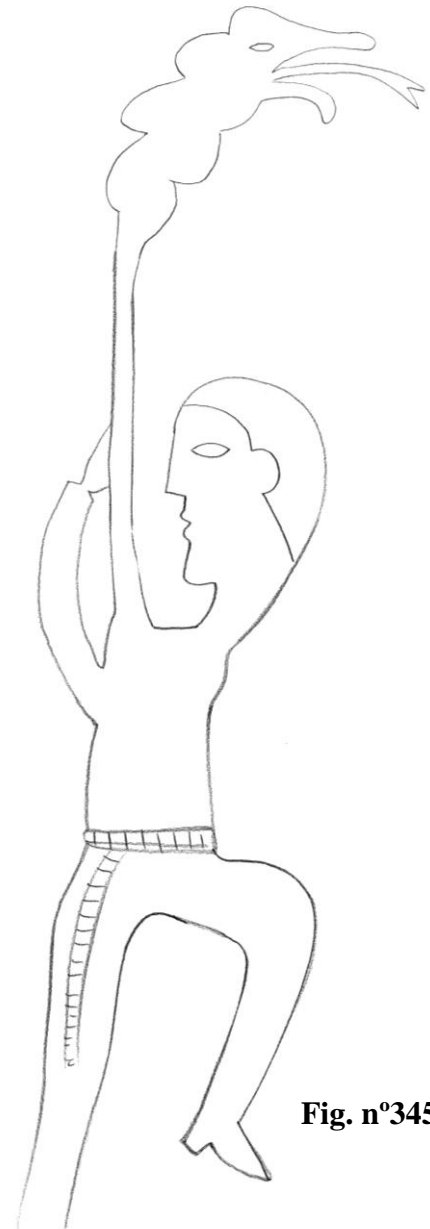


Fig. nº345



Fig. nº346

Fig. nº344 e 345

Referência

Fig. nº346

Antropomorfismo/zoomorfismo

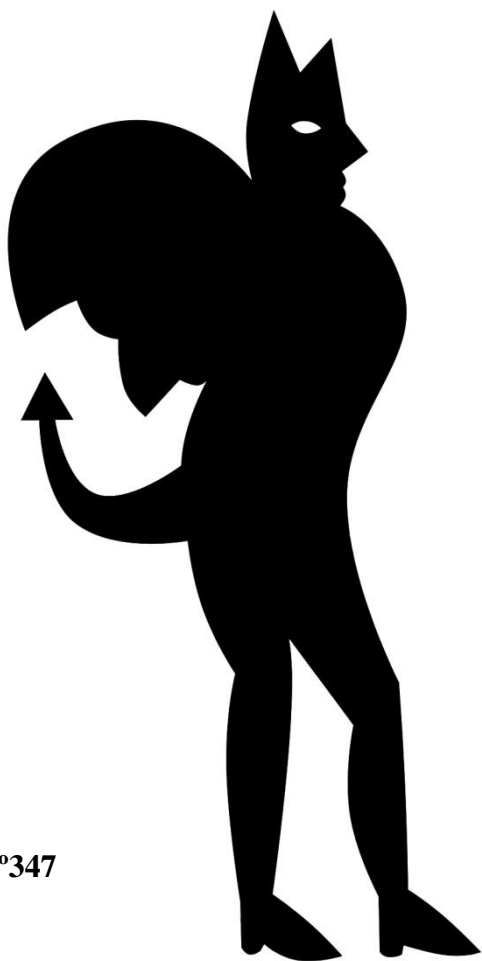


Fig. nº347

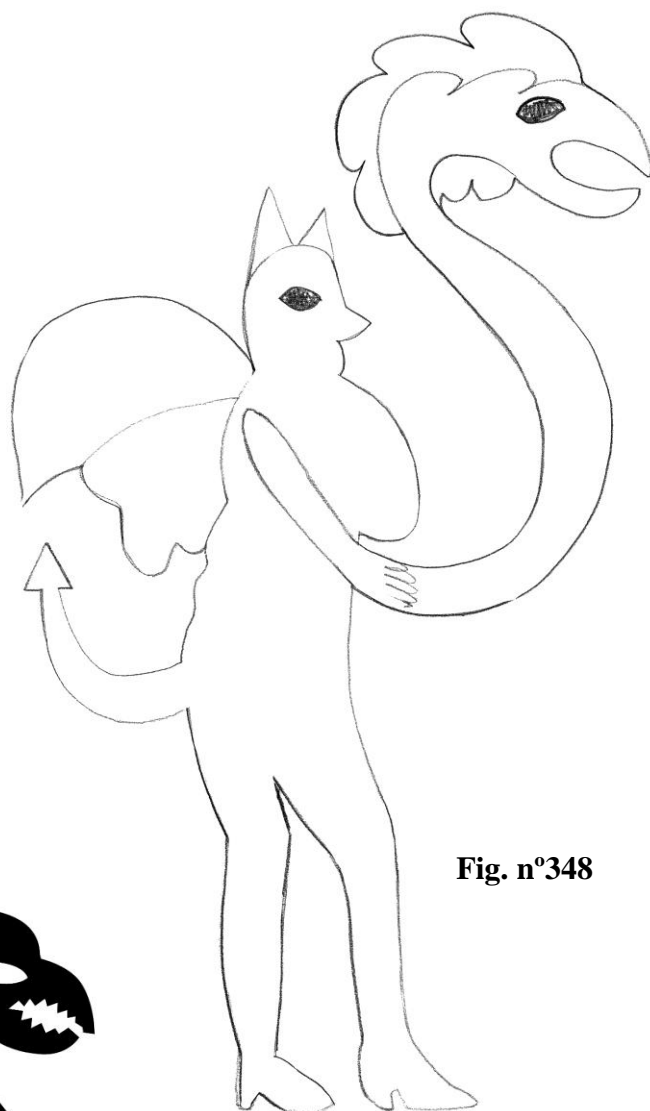


Fig. nº348

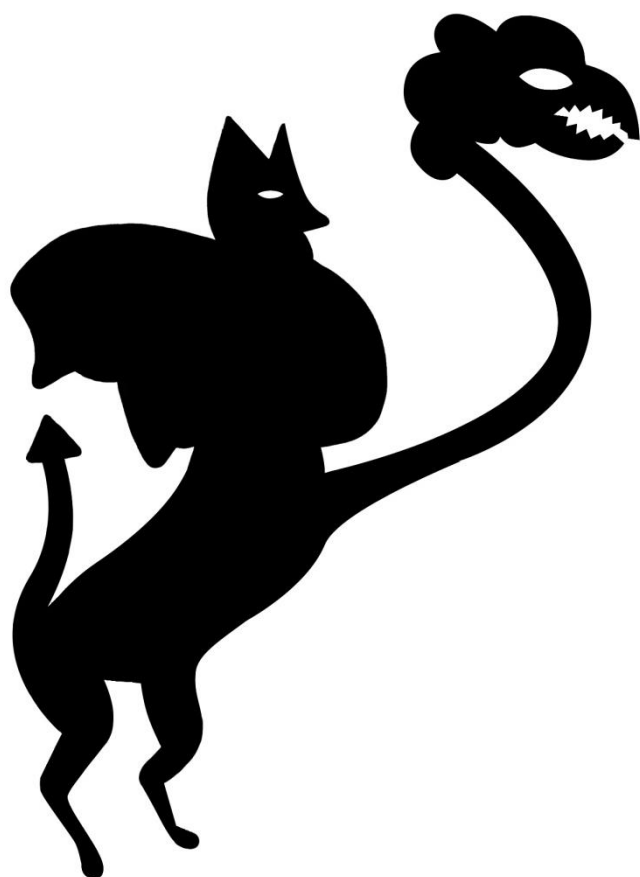


Fig. nº349

Fig. nº347

Referência

Fig. nº348

Esboço tamanho a4, em grafite

Fig. nº349

Antropomorfismo/zoomorfismo

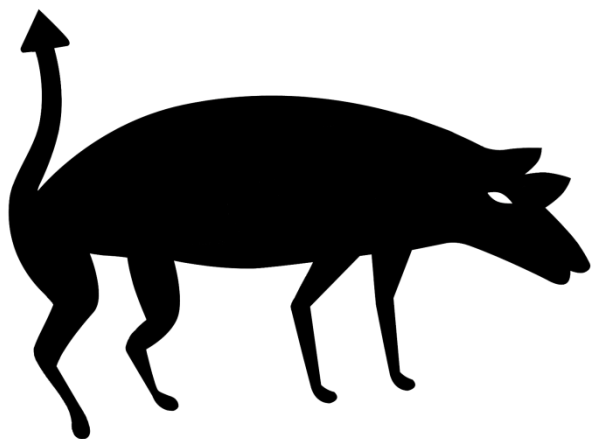


Fig. nº350

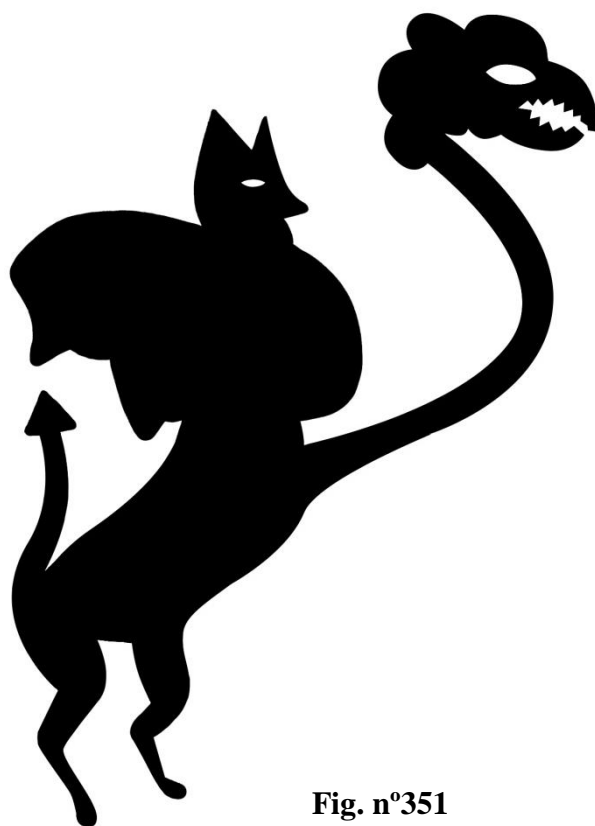


Fig. nº351



Fig. nº352

Fig. nº350 e 351

Referência

Fig. nº352

Antropomorfismo/zoomorfismo



Fig. n°353 - Antropomorfismo/zoomorfismo

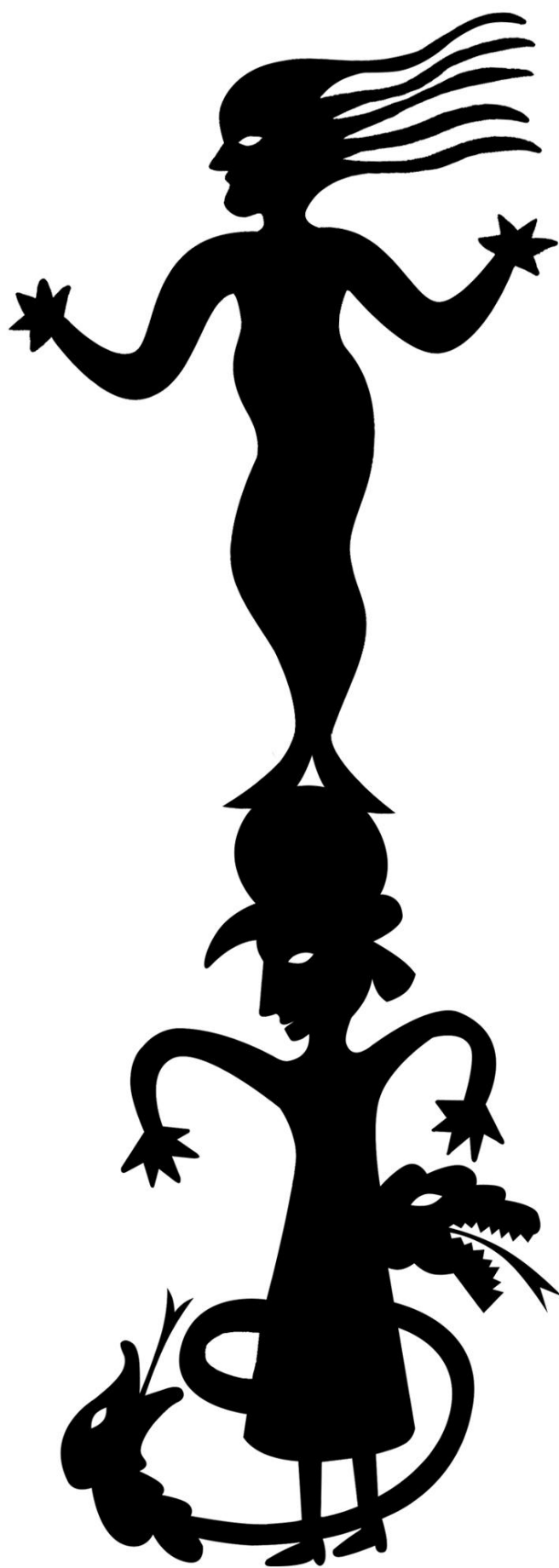


Fig. n°354 - Antropomorfismo/zoomorfismo

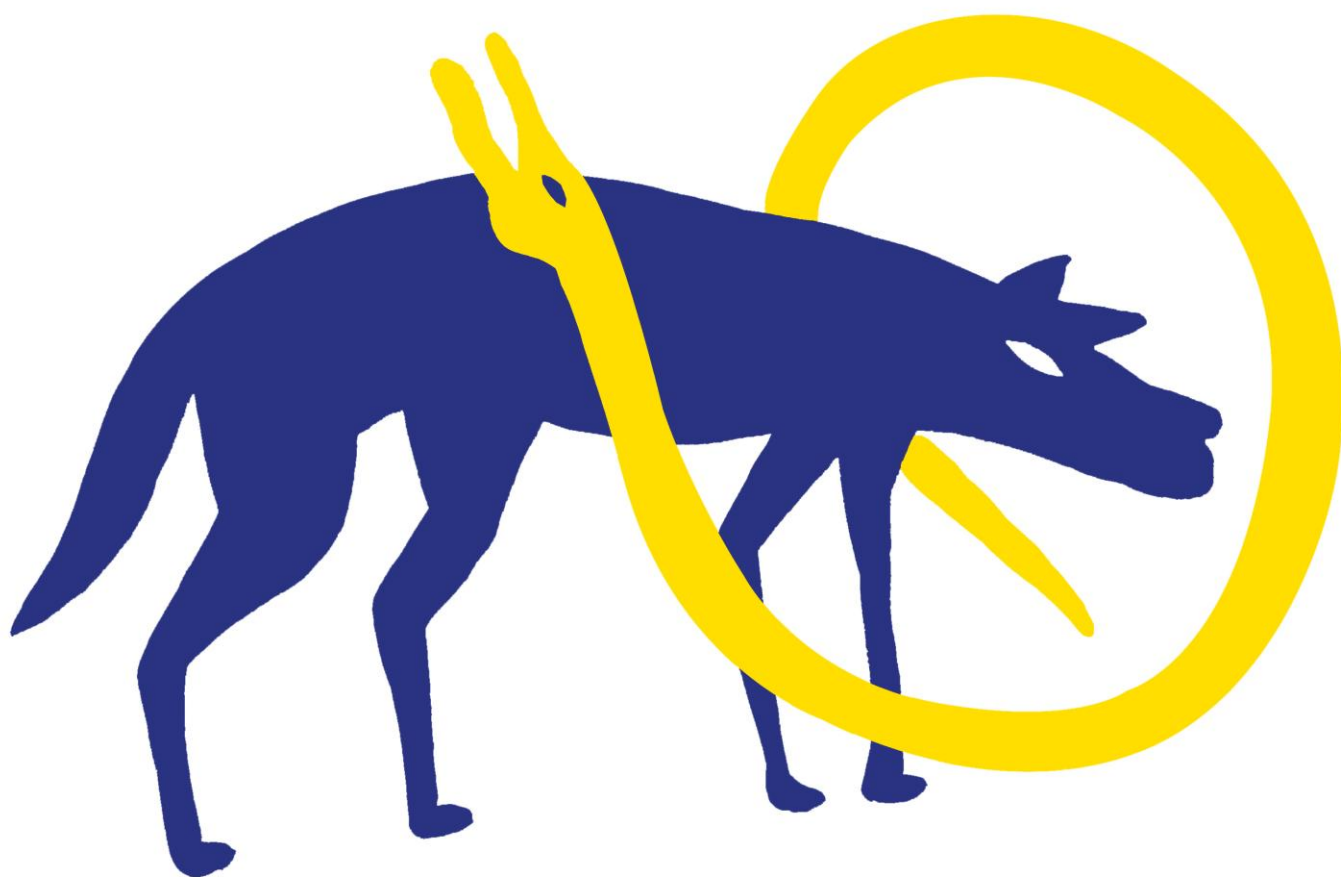


Fig. nº355 – Combinações a duas cores

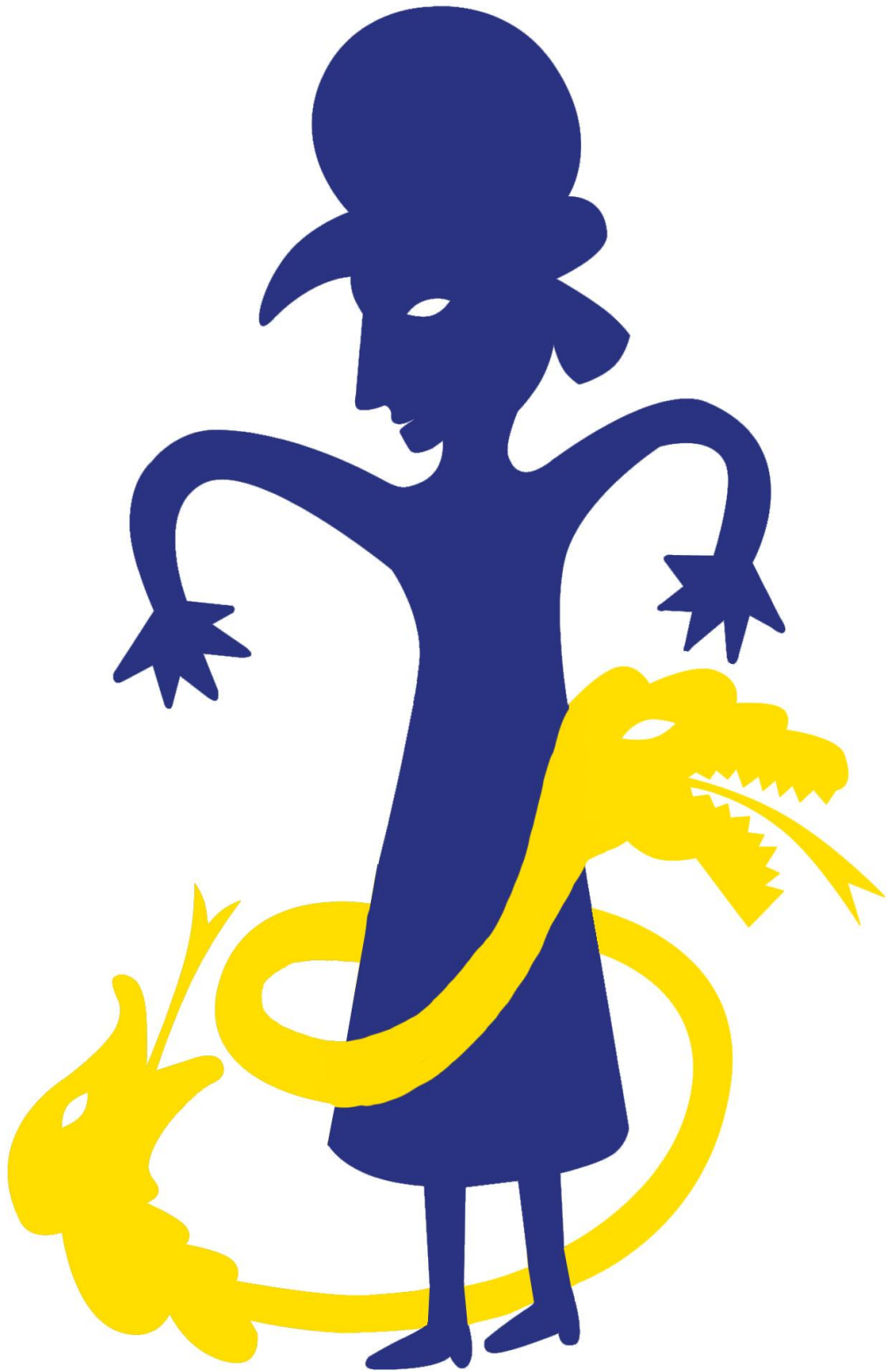


Fig. nº356 - Combinações a duas cores



Fig. nº357 - Combinações a duas cores